

DA UTOPIA AO UTOPISMO

DESIGN E PROCESSO NA CIDADE MODERNA

Mestrado em Design
Espaço urbano e interiores

André Monteiro Miranda Alves Campos



2012

ESAD ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E DESIGN, MATOSINHOS

Avenida Calouste Gulbenkian
4460-268 Senhora da Hora
Matosinhos, Portugal
T +351 229 578 750
F +351 229 552 643
www.esad.pt

DA UTOPIA AO UTOPISMO

DESIGN E PROCESSO NA CIDADE MODERNA

Mestrado em Design
Espaço urbano e interiores

Orientador: Professor Doutor José Manuel da Silva Bártolo

Coorientadora: Professora Mestre Maria João Baltazar

André Monteiro Miranda Alves Campos



2012

Resumo

No princípio do século XXI a nossa relação com o Movimento Moderno continua ainda intrínseca em toda a sociedade. Os ideais e termos modernistas, fundados no início do século XX, foram sofrendo uma transformação social e projetual que atravessaram todo o século e transfiguraram o design das suas formas modernista, às formas pós-modernistas e, por fim, à condição contemporânea que vivemos.

Enquanto muitos dos projetos representaram a tradução de muitas das visões e ideologias associadas a estes movimentos, o espírito permaneceu utópico e com ele muitas das visões formuladas. Partindo da interligação entre os conceitos de design, cidade e utopia, percorremos e mapeamos algumas das experimentações que interligam o utopismo e o design ao longo do espaço temporal do Movimento Moderno, debatendo e refletindo, a ambivalência de conceitos como autoridade e desordem, sonho e realidade, e processo e resultado que incorporaram a transformação que o design sofreu até ao presente enquadramento na realidade contemporânea.

Palavras-chave: Utopia, Modernidade, Cidade, Projeto

Abstract

In the beginning of the twenty-first century our relationship with the Modern Movement is still inherent in the whole society. The ideals and modernist terms, founded in the early twentieth century, have been experiencing a social and projectual transformation that crossed the entire century and transfigured the design of its modernist forms, to postmodernist forms, and finally, to the contemporary condition in which we live.

While many projects represented the translation of several visions and ideologies associated with these movements, the utopian spirit remained, and with him, many of the views expressed. Starting from the interconnection between the concepts of design, city and utopia, we traveled and mapped some of the experiments that connect the utopianism and the design along the timeline of the Modern Movement, debating and reflecting the ambivalence of concepts such as authority and disorder, dream and reality and process and outcome that incorporated the transformation that the design has suffered up to the contemporary reality framework.

Key words: Utopia, Modernity, City, Project

Agradecimentos

No presente estudo tive o apoio e contributo de várias pessoas que me auxiliaram em diferentes tarefas e fases de investigação a quem desejo expressar os meus agradecimentos.

Ao meu orientador Professor Doutor José Manuel da Silva Bárto e à minha coorientadora Professora Mestre Maria João Baltazar pelo acompanhamento realizado ao longo de todo o trabalho e pelo apoio teórico-científico.

À Professora Doutora Maria Teresa Castilho pelo apoio teórico-científico na abordagem à temática e toda a disponibilidade de acompanhamento prestado ao longo do presente estudo.

À minha família que sempre me apoiou e esteve presente em qualquer projeto da minha vida. Ao meu pai e à minha mãe um agradecimento especial por todo o acompanhamento e incentivo que me têm vindo a prestar. À minha irmã por toda a disponibilidade demonstrada, apoio e acompanhamento prestados.

A todos os meus amigos que me acompanharam e ajudaram direta ou indiretamente e partilharam comigo, no espaço temporal do presente processo, todas as emoções associadas.

Índice

Introdução	11
1. Uma modernidade para um novo mundo	18
1.1. A morte do projeto historicista	20
1.2. A utopia modernista: projetar a <i>tabula rasa</i> do novo mundo	24
1.2.1. <i>La Ville Radieuse</i> : a recusa da utopia como utopia?	26
1.2.2. A cidade cenográfica: a utopia para um Portugal modernista	32
1.2.3. Feira Mundial de Nova Iorque (1939-40): a janela para o mundo de amanhã	40
2. Um novo mundo para a modernidade	48
2.1. As vanguardas pós-modernas: <i>critical utopias</i>	51
2.1.1. O <i>happening</i> tecnológico	52
2.1.2. Do espaço urbano ao espaço doméstico	62
3. Contemporaneidade e altermodernidade: as narrativas disruptivas	77
3.1. A condição zero	79
3.2. O designer como <i>semionauta</i> no contexto micro-utópico	84
Conclusão	95
Referências bibliográficas	99
Lista de imagens	107

Introdução

A cidade, espaço territorial de aglomeração populacional em larga escala, fora desde sempre caracterizada pelos sociólogos como um espaço de estranhos, um espaço privilegiado para a coexistência e intercâmbio de diferentes modos de vida, culturas e pensamentos ideológicos associados ao seu mundo envolto.

O progressivo deslocamento dos homens para estes grandes aglomerados populacionais, com maior ênfase a partir do final do século XIX, incitou gradualmente a polifonia e a diversidade que hoje a cidade progressivamente vai assumindo e possuindo. Fatores como a individualização, o anonimato, a heterogeneidade, a variedade e o pluralismo, quando relacionados, impulsionam uma cultura própria baseada na interação humana. Esta é constituída por uma imensa quantidade de intensas, consecutivas e breves impressões, que regulam o relacionamento das grandes densidades populacionais, provocando conseqüentemente o distanciamento ou a aproximação individual. Forma-se então a cultura da diferença e da heterogeneidade, que nos incita para o confronto e a hibridação do pensamento, instigando a teorização, a reflexão, a tentativa de mudança, e a projeção mental do futuro e da novidade (Innerarity, 2008). A cidade como um espaço de constante evolução e mudança, quer como projeto idealizado, quer como projeto construído, reinventa-se de forma consecutiva na busca pelo processo evolutivo e pela mudança, permitindo adaptar e transformar o espaço em que os seus residentes habitam às novas relações organizacionais. Essa reconstrução, experimentação projectual que confronta os espaços e as relações em que as pessoas se inserem e interagem, torna-se o principal tradutor de todo o pensamento experimental e dos desejos pela mudança (Santos, 2007).

A partir desta perspectiva reflexiva, a cidade fora desde sempre um espaço estimulador da liberdade de expressão, e uma promessa utópica de emancipação económica, política e social. Numa perspectiva civilizacional esta torna-se um local de libertação do ser humano face à natureza e as suas respetivas ameaças. Do ponto de vista político torna-se um espaço de autonomia e de debate de coexistências e de diferentes formas de pensamento. Do ponto de vista social torna-se o maior local agregador e integrador humano. Do ponto de vista

¹ A interligação do utopismo e do design é assumida por diversos autores ao longo da história do design como uma certeza. Desde Le Corbusier, a Manfredo Tafuri, passando por Alessandro Mendini, desde 2010 como editor chefe da Domus com a temática *La nuova utopia*, o interesse da interligação destes dois conceitos afirma-se como uma constante renovável. Para melhor compreensão das afirmações por nós expressas citamos Enzo Mari (2009): “As pessoas não entendem bem. A utopia é um lugar que não existe, e que não pode ser realizado. As utopias sempre indicaram um percurso, são um corrimão ético, são algo que indica o fazer bem, mas a utopia, por definição, não pode ser realizada. O design constitui uma utopia.”.

cultural torna-se um espaço privilegiador da individualidade e da expressão própria de cada pessoa, libertando-as do controlo social exercido pelas pequenas comunidades (Innerarity, 2008).

Reúnem-se assim todas as condições para que as cidades se tornassem os principais focos civilizacionais de decisão e inovação, assumindo protagonismos culturais e políticos nos seus processos de modernização e fundindo estruturas sociais, políticas e económicas de forma a criar uma cultura urbana própria.

Neste contexto o interesse central do presente estudo – Da Utopia ao Utopismo: design e processo na cidade moderna - enquadrar-se-á no pensamento do ato projectual como uma ferramenta dessa mesma mudança e inovação, como um utensílio no seio da sociedade, no modo como domina a matéria, como ordena o espaço, e como proporciona soluções para problemas vigentes e desejos de mudança¹. Tentaremos perceber como se enquadra a sua tarefa de assumir as mudanças que vão surgindo através das orgânicas sociais, e das novas formas de pensar e de ‘habitar’ que delas culminam, e como é instigada a mudança, através de uma visão crítica do ‘agora’ e do ‘futuro’, inerentemente associada ao utopismo, que poderá funcionar como um sistema de orientação projectual para quebrar as relações da ordem existente, de maneira a recuperá-las num nível diferente e melhorado. Ideias projetivas que poderão ter um impacto real na medida em que poderão ser adotadas pela condição presente ou por gerações futuras. Um enquadramento lógico de pensamento que será impossível realizar sem nos delimitarmos temporalmente ao Movimento Moderno e ao processo de design ocorrido ao longo do último século. No princípio do século XXI a nossa relação com o Movimento Moderno continua ainda intrínseca, na medida em que o ambiente em que vivemos foi largamente modelado por este espaço temporal. Os espaços habitacionais e urbanos em que vivemos e nos relacionamos, os objetos que usamos, a linguagem gráfica e multimédia que nos rodeia, foram criados ou influenciados pela estética e ideologia do design moderno. Assim, para a compreensão de uma sociedade que ainda se identifica com os termos Modernos, como uma sociedade a que muitos apelidam de Pós-Moderna, ou Pós-pós-moderna, teremos de analisar o seu percurso até ao culminar na condição contemporânea.

Capítulo 1: Uma modernidade para um novo mundo

O mundo contemporâneo, como já referido anteriormente, continua a ter em conta referências provenientes do Movimento Mo-

dermo. Estamos rodeados pelos objetos, ambientes e ideologias construtivas que foram introduzidas pelo design modernista e desenvolvidas ao longo do século até à condição presente. Deste modo, mapear e estudar as fundações e o posicionamento das suas primeiras abordagens na sociedade torna-se essencial para conseguirmos compreender o desenrolar das suas ideologias até à contemporaneidade.

Para o estudo desta primeira fase experimentalista tomamos em conta as influências que o novo mundo tecnológico emergente assume na sociedade em geral e de que modo este leva o ato projetual a assumir a utopia de um mundo tecnológico, global e perspectivado a nível internacional em todas as suas artes associadas. Um ato projetual que surge como um processo que rejeita a singularidade de um estilo em prol de uma coleção de ideias, muitas delas perdidas ou ineficazes ao olhar contemporâneo, cobrindo uma grande panóplia de movimentos e estilos. Torna-se objeto de estudo deste capítulo perceber como os grandes centros cosmopolitas ocidentais, de Moscovo a Nova Iorque, incitavam a renovação da ideia utópica associada a conceitos como a cidade, a tecnologia, a máquina, a abstração e a ambivalência do passado com o futuro, e de que forma estes eram interpretados pelo projetista na tentativa de alcançar o melhoramento social.

Abordando a temática, perspectivamos e confrontamos diferentes visões projetuais que espelham a visão moderna até à II Grande Guerra. Referenciamos deste modo, e introduzidos pela sociedade tecnológica emergente, os Futuristas e os seus projetos utópicos como a *La città nuova* de Antonio Sant' Elia. Estes serão alvo de estudo para compreensão das origens que, conjuntamente com outros movimentos menores, fundariam o modernismo e consequentemente aboliriam os revivalismos e os historicismos provenientes do século XIX. No seguimento ideológico das bases fundadoras do Movimento Moderno estudaremos como este se irá desenvolver ao longo da primeira metade do século XX, mapeando e confrontando diferentes perspetivas do ato projetual modernista. Para tal abordamos três perspetivas que assumiam o melhoramento da cidade e a sociedade em geral através de pontos ideológicos díspares: a recusa do projeto como utopia ou revolução que Le Corbusier, através do seu projeto *La Ville Radieuse*, ambicionava para uma sociedade que se queria 'limpa', mecanizada, funcional e longe de historicismos, a adaptação do projeto às exigências revivalistas do Fascismo que assolava os países Europeus através do caso de estudo da interpretação cénica e heterópica que foi a Exposição do Mundo Português, e

os ideais utópicos presentes na Feira Mundial de Nova Iorque (1939-1940) que, contextualizados numa sociedade que se pretendia consumista, incentivavam as pessoas a reformular o seu mundo envolto para atingir o ‘novo’ ideal projetivo que os designers dos pavilhões da exposição defendiam.

O projetista modernista destacava-se como uma autoridade que impunha a modernidade à sociedade no contexto da cidade. Muitas dessas experimentações ideológicas ficaram por representações utópicas que, devido à necessidade de um elevado orçamento, apenas se chegaram a materializar através do carácter expositivo. Intimamente associadas ao utopismo estas formularam uma terra de ninguém que todos deveriam aspirar a habitar.

Capítulo 2: Um novo mundo para a modernidade

A II Grande Guerra, caracterizada pelos horrores dos regimes totalitários, abria novamente debate para a reconstrução da sociedade, da cidade e da modernidade. O desmantelamento do CIAM em 1958 espelhava a desorientação ideológica que viria mais tarde a impulsionar a criação de uma série de grupos politizados e movimentos sociais como os ecologistas, as feministas, os *New left thinkers*, e o movimento estudantil, que em 1968 iriam expressar-se numa revolta social à escala mundial. O estado de desorientação, de sofrimento, de exploração, da crise moral e política da sociedade, impulsionavam a renovação do utopismo a partir da derrocada do estado vigente.

Conjuntamente com os movimentos sociais e as respetivas políticas nascem também, nas artes em geral, as vanguardas pós-modernas e o movimento anti-design. Grupos associados ao projeto de design, sendo mais tarde apelidados de ‘radicais’², que intensificaram a procura de alternativas e privilegiaram o cariz utópico nas suas intervenções, quer fosse no contexto Europeu com as explorações tecnológicas dos *Archigram* ou os ensaios distópicos dos *Archizoom* e as experimentações participativas do S.A.A.L., quer fosse no panorama Norte-americano com as performances e eventos contra culturais dos *AntFarm*, ou no contexto Nipónico com os *Metabolistas* a expressarem a cidade sob a forma de um organismo vivo. Eram criadas utopias, ainda que fossem imperfeitas e de curta duração, que atualizavam o meio urbano para o novo desejo social. Utopias que, com as suas características de carácter renovador, se designaram de *Critical Utopias* (Vieira, 2010).

Apesar destas visões terem, na generalidade, permanecido no imaginário urbano e nunca terem encontrado uma expressão cons-

² O termo ‘radical’ usado para denominar estes grupos de design é desenvolvido e ‘cunhado’ por Germano Celant na década de 1960. Após conhecer Alessandro Mendini, na época editor da revista *Casabella*, é convidado a colaborar com a publicação num contexto ideológico mais ligado à arquitetura. A transição do contexto da arte para a arquitetura leva a que Germano Celant procure interligar e reforçar os laços entre as duas temáticas. É assim, neste seguimento ideológico de fusão, que o autor começa a utilizar o termo ‘radical’ e o publica em 1969, de forma oficiosa, no artigo *Radical Architecture to Arte Povera*. Mas só na exposição *Italy: the new domestic landscape*, realizada no Museum of Modern Art de Nova Iorque em 1972, é que o design é primeiramente denominado por Germano Celant como *Radical design* (Casciani, 2010).

trutiva, o seu desejo de questionar a realidade, ao influenciar concepções de espaço, ao revelar desejos por alternativas e ao incentivar o desenvolvimento de novas intervenções urbanas, faz delas uma base sólida e pragmática no estudo contemporâneo da cultura de ‘projeto’. Compreender a forma como estas põem em causa, reinterpretam, reformulam e desenvolvem o pensamento modernista e as suas propostas urbanas do início do século XX irá criar-nos uma base sólida de conhecimento de como o utopismo aliado ao ato projetual poderão reformular, mais pragmaticamente, o mundo em que vivemos. Este espaço temporal pós-moderno formular-se-á como uma base ideológica e uma introdução a uma terceira fase do Movimento Moderno que hoje vivemos.

Capítulo 3: Contemporaneidade e altermodernidade: as narrativas disruptivas

Vivemos hoje numa época em que a crise económica, ecológica, social, política e filosófica voltam a impulsionar os revivalismos e a procura por um sistema internacional económico baseado na perfeição. A esta ‘nova’ condição, Pierre Bourdieu (1998), designa de *utopie du néolibéralisme*. Albergado no medo de grandes depressões como as que aconteceram no passado, este sistema procura a lógica do mercado puro através da aplicação de um conjunto de políticas baseadas na repressão e sancionamentos para todo o tipo de obstáculos que vão de encontro ao método estipulado. Um sistema que se quer automatizado e implacável e que vise como objetivo final, numa perspetiva monetária, o fator lucrativo. Ao processo de implementação desta lógica vão-se aglomerando fatores como a enfatização das diferenças sociais, a substituição do fator cultural pelo fator comercial e a privatização e destruição da esfera pública e do seu respetivo património.

Conscientes de que o ‘património público’ seria o último elemento capaz de contra agir sobre os efeitos impostos e abdicando da reduzida teorização da forma e contra forma e ação/reação, começam a surgir exponencialmente em projetos e conferências no campo das artes, novos padrões associados ao que Andrew Blauvelt (2011) define como componentes de uma terceira fase da história do Movimento Moderno. A era do design relacional e contextual, que se impõe contra a individualização e privatização dos valores sociais, assume-se como um processo de reclamação do espaço público através da sua dimensão performativa, pragmática, aberta, experiencial, participativa e orientada para o processo. Uma prática

que é fundada pelas experimentações do século XX, e se apoia em movimentos sociais emergentes como *occupy wallstreet*, mas que se preocupa mais com os efeitos do design que vão para além do seu objeto final, conotações inerentes ou simbolismo cultural.

Numa lógica pragmática de curto prazo, em que o risco se torna um dos principais obstáculos ao sistema vigente, a sociedade contemporânea reflete uma inaptidão de pensar o futuro como um domínio para a reflexão e a especulação dos valores presentes. O capítulo 3 surge assim como uma interpretação para uma terceira vaga do Movimento Moderno, como um terminar da revisitação e mapeamento entre o ‘pensável’ e o ‘impensável’ ao longo da modernidade. A percepção e reinterpretação da condição presente como culminar de um processo, torna-se a base para percebermos qual o enquadramento do designer na sociedade atual e de como este poderá ser o tradutor do *ethos* contemporâneo. Uma tomada de posição que se afaste dos aspetos urbanísticos e vivências tomados como certos. Um desafio às definições comuns sobre o que é possível e impossível. Uma reformulação do conceito de projeto que aspire a novas formas de intenções críticas utópicas que, no final, abanem o terreno imaginativo nos quais as cidades são pensadas, concebidas e vividas.



Figura 1:

Uma modernidade para um novo mundo

A viragem do século XIX para o século XX trouxe uma nova experiência de vivência urbana. O contexto citadino europeu e norte-americano, ricos nos recentes conhecimentos e desenvolvimentos científicos³, transformava-se gradualmente pela ‘mão’ da industrialização. O quotidiano e a nova experiência habitacional urbana transformavam-se de forma constante e a um ritmo vertiginoso. Esta experiência, sem um fim à vista, exigia, em união com a metrópole, um conjunto de novas infraestruturas que traduzissem todo o desenvolvimento inerente. Surgiam novos espaços, meios de comunicação social, horários, serviços, produtos e domínios científicos para alimentar os desejos e devaneios das massas populacionais. Crescia assim um novo ambiente urbano alimentado pelas multidões, pelo crescente tráfego de carros puxados a cavalo, pela artificialidade associada à nova iluminação e à renovada publicidade que se caracterizava agora por novas conceções de montras, cartazes de rua e *billboards*, e pela crescente capitalização urbana (Baltazar, 2010).

O fascínio vivia agora em comunhão com o horror. Os avanços tecnológicos, unanimemente considerados como fatores de melhoramento das condições de vida da população, ao mesmo tempo que remodelavam e caracterizavam a crescente evolução da sociedade Ocidental, incitavam a novos comportamentos humanos. Os modos de vida, inseridos num sistema social industrializado e capitalizado, surgiam exponencialmente mecanizados. A sociedade em que o ser humano se integrava e interagia, assemelhava-se gradualmente a uma grande máquina industrial que tornava o indivíduo numa pequena peça de engrenagem. Esta sociedade utópica e mecanicista refletia o conceito de eficiência no contexto urbano, expressando a necessidade de standardização e disciplinação da individualização dos comportamentos humanos (Eaton, 2001). A força de trabalho tornava-se a função primordial para que a ‘máquina urbana’ pudessem continuar a funcionar eficientemente, acelerando, o fator tempo, vertiginosamente até à contemporaneidade.

O despertar da sociedade para as mudanças que adivinham da industrialização, estimulou o interesse dos artistas e designers para o novo fenómeno urbano. Surgia um interesse renovado de conectar

³ A viragem do século XIX para o século XX caracterizou-se por um intenso desenvolvimento científico que se traduziu em diversos objetos e sistemas inovadores para a época. Podemos enfatizar exemplos como o aproveitamento da energia elétrica, a invenção de inúmeras máquinas como a calculadora, o gramofone, o microfone, ou a máquina de escrever, e o encurtar de distâncias com o design de objetos como o telefone, o rádio, o telégrafo, o automóvel e o avião (Eaton, 2001). Tais descobertas permitiram reformular profundamente a sociedade em que as populações viviam e instaurar um novo ‘habitar’ associado.

Figura 1:
Metropolis
Paul Citroen
1923

⁴ Para a formulação deste título inspiramo-nos na passagem original de Tommaso Marinetti publicada no jornal *Le Figaro* no ano de 1909: “Nous sommes sur le promontoire extrême des siècles! A quoi bon regarder derrière nous, du moment qu’il nous faut défoncer les vantaux mystérieux de l’impossible? Le Temps et l’Espace sont morts hier”.

⁵ Transcrevemos a passagem original em francês: “C’est en Italie que nous lançons ce manifeste de violence culbutante et incendiaire, par lequel nous fondons aujourd’hui le *Futurisme*, parce que nous voulons délivrer l’Italie de sa gangrène de professeurs, d’archéologues, de cicérones et d’antiquaires. [...] Musées, cimetières!... Identiques vraiment dans leur sinistre coudolement de corps qui ne se connaissent pas. Dortoirs publics où l’on dort à jamais côte à côte avec des êtres haïs ou inconnus. Férocité réciproque des peintres et des sculpteurs s’entre-tuant à coups de lignes et de couleurs dans le même musée. [...] Viennent donc les bons incendiaires aux doigts carbonisés!... Les voici! Les voici!... Et boutez donc le feu aux rayons des bibliothèques! Détournez le cours des canaux pour inonder les caveaux des musées!... Oh! qu’elles nagent à la dérive, les toiles glorieuses! A vous les pioches et les marteaux!... sapez les fondements des villes vénérables.”.

⁶ A ideologia de vanguarda associada ao design moderno é introduzida na sociedade através da experimentação dos paradigmas vigentes por parte de diversos movimentos artísticos. A sua contribuição acabará por se caracterizar numa sucessão de ismos. Desta lista poderemos enfatizar a contribuição do Construtivismo ao negar a ‘arte pura’ em prol das novas perspectivas oferecidas pela indústria, a formulação da noção do abstrato e do geométrico por Kazimir Malevich no movimento Suprematista, naquela que foi considerada a primeira escola sistêmica de pintura abstrata do movimento moderno, o movimento *De Stijl* que se assumiu como um dos mais puros movimentos abstratos da época e o Futurismo através da sua radicalidade de incentivo à participação popular e artística num futuro que rejeita-se e rompe-se com os valores ‘desatualizados’ do passado (Blauvelt, 2011).

as diferentes artes ao novo espírito da época. Era preciso reformular e equiparar o pensamento de projeto ao espírito da sociedade emergente. O mundo precisava de ser repensado sob a alçada da mecanização e a racionalização. Do mais elementar objeto do quotidiano do ser humano, passando pelas ferramentas que utiliza e terminando nos locais que habita ou interage, surgia a ideia da necessidade de reequipar e revestir o ‘novo’ indivíduo. A ‘máquina’ e a produção em massa assumiam-se como modelo inspiratório para as artes e o design. A beleza perdia o ornamento à medida que ganhava a racionalização e a funcionalização num ato de projeto que tinha de ser pensado para as máquinas, concebido pela indústria e experienciado como um resultado do novo mundo tecnológico. Nenhuma ideia se tinha tornado mais central na colaboração entre artistas, designers e arquitetos que sonhar com uma sociedade moldada pela tecnologia, caracterizada no final, pela perfeição idealista associada à ‘máquina’ (Wilk, 2006).

1.1. A morte do projeto historicista⁴

“É a partir de Itália que expomos ao mundo este nosso violento, perturbador e incendiário manifesto. A partir de hoje fundamos o Futurismo porque queremos livrar esta terra dos hediondos e gangrenosos professores, arqueólogos, cicérones, e antiquários. [...] Museus, cemitérios!...verdadeiramente idênticos no sinistro empurrar de corpos que não conhecem. Dormitórios públicos onde se dorme para sempre lado a lado com seres detestáveis ou desconhecidos. [...] Nós queremos libertá-la dos inúmeros museus que a cobrem como muitos cemitérios. Peguem nas vossas picaretas, nos vossos machados e martelos e destruam, destruam sem piedade as cidades veneradas!”⁵ (Tommaso Marinetti, 1909, p. 1, tradução livre).

O design modernista, assim como introduzimos anteriormente, nascia conjuntamente com a utopia do projeto para um novo mundo tecnológico, traduzindo-se inicialmente na emergência de diversos movimentos experimentalistas da ‘nova condição’⁶. Destes movimentos enfatizamos o Futurismo como o mais completo movimento artístico e social que se expandiria por todos os campos da arte, e influenciaria uma nova geração de projetistas no seio do movimento moderno.

O Futurismo como movimento artístico e literário, surge oficialmente a 20 de Fevereiro de 1909 com a publicação *Manifeste du futurisme* no jornal francês *Le Figaro*. O seu autor, Filippo Marinetti, rejeitando o passado e incentivando a participação violenta do povo

e da classe artística em prol de um novo futuro, dava os primeiros passos para a introdução do movimento futurista na sociedade Italiana e internacional. Fundava também, simultaneamente, algumas das principais bases para um novo pensamento urbano e social que assumiria a rutura do projeto sob o ponto de vista historicista. (Gentile, 2010) A esta ideologia associava-se um idealismo político nacionalista, que mais tarde se associaria aos ideais intelectuais de Mussolini, caracterizados pela radicalidade e pela violência. O projeto urbano ganhava uma nova combinação de ideais políticos e tecnológicos que honravam tanto a guerra, a agressão e o militarismo, como a velocidade, o movimento, a mecanização, a tecnologia e a desordem energética. Só esta abordagem permitiria praticar a ‘higienização’ do mundo para a nova metamorfose social e tecnológica característica da cidade ‘moderna’ (Eaton, 2001).

A cidade Futurista deveria espelhar a atitude revolucionária da urbe emergente, absorvendo a sua energia como estimulante para uma nova era, longe da urbanidade passada, melancólica e doentia⁷. Os novos ritmos urbanos, traduzidos infraestruturalmente sob a forma de estaleiros, estações ferroviárias, fábricas, pontes, locomotivas e qualquer tipo de estrutura que enfatiza-se o ritmo acelerado do meio urbano, eram enaltecidos pelos Futuristas e assumidos como base para o ato de projeto.

⁷ Obras como *La città che sale* de Umberto Boccioni, retrato da luta pela imposição da nova condição em detrimento da condição passada, e *Dynamism of a dog on a leash* de Giacomo Balla, expressão de uma nova urbe dominada pela velocidade e novos ritmos de vida, retratam, pela perspectiva Futurista, a nova sociedade emergente e os valores pelos quais ela dever-se-ia reger futuramente.

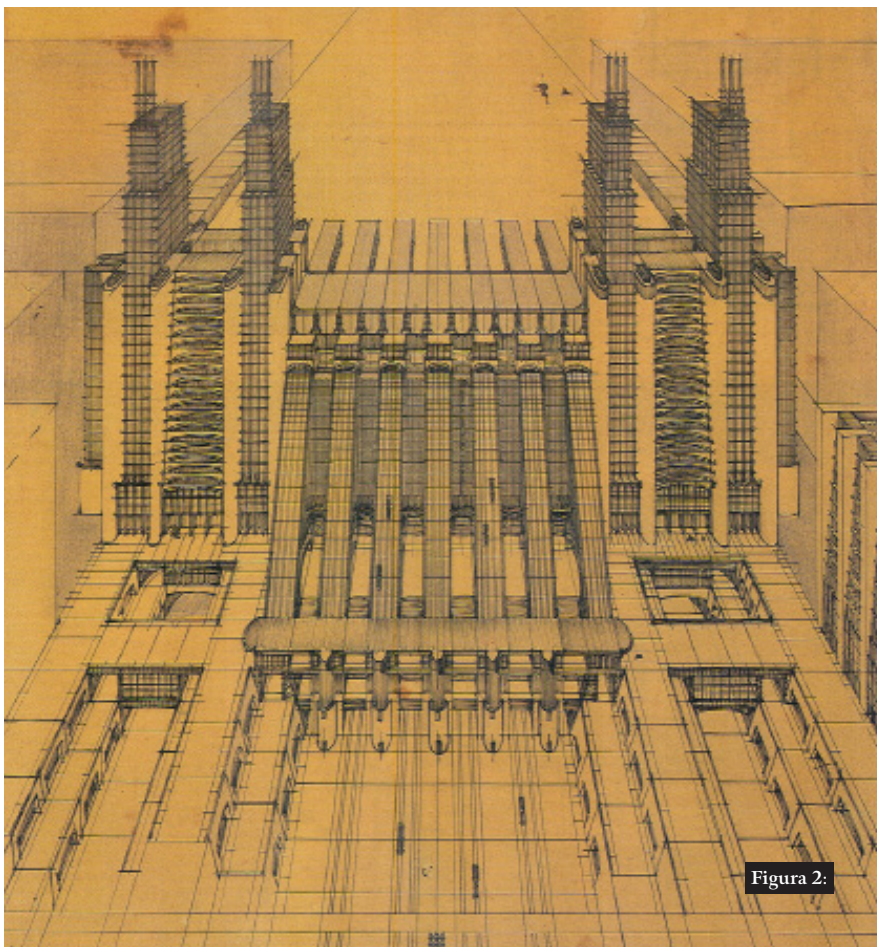


Figura 2:

Figura 2:
La Città Nuova
Sant'Elia
1914

⁸ Para melhor compreensão da ideia expressa, salientamos a expressão do arquiteto Sant' Elia (1914, Maio): "The problem of Modern architecture is not a problem of rearranging its lines; not a question of finding new moldings; new architraves for doors and windows... But to raise the new-built structure on a sane plan, gleaning every benefit of science and technology... rejecting all that is heavy, grotesque and unsympathetic to us (tradition, style, aesthetics, proportion).".

no oficializa-se formalmente sob o título *La Città Nuova*. Projetada pelo arquiteto italiano Antonio Sant' Elia e exibida pela primeira vez na exposição *Nuove tendenze* em Maio de 1914, *La Città Nuova*, era a primeira visão dos novos moldes sob o qual a cidade moderna dever-se-ia apresentar futuramente. Esta, abordada como uma máquina dinâmica que abraçava os novos ritmos e rompia com o anterior projeto urbano, deveria tornar-se um ataque direto e violento às ideias clássicas ligadas à elegância e à aparência⁸ (Pinder, 2005). Vastas áreas habitacionais davam lugar à construção de cidades monumentais que assumiam a funcionalidade e rejeitavam o ornamento, privilegiando, no final, todos os recursos tecnológicos e científicos que poderiam satisfazer todas as necessidades dos novos hábitos e espíritos (Eaton, 2001). Uma máquina massiva e dinâmica que abraçava os ritmos da rápida urbanização dos finais do século XIX e os princípios do século XX. A dinâmica industrial, já referenciada anteriormente por elementos como as fábricas, os motores automóveis, a locomotiva e os aviões, tornava-se o símbolo da velocidade, energia e eficiência mecânica, e servia como guia para o projeto da nova cidade (Kim, 2005). Nascia uma nova condição projetual cuja existência poderia apenas ser justificada com as condições únicas da vida moderna e nunca como uma continuidade histórica. Uma nova cidade para um novo estado de espírito!

O protótipo urbano teorizado e traçado pelos Futuristas, serviria como ponto de partida para as dramáticas mudanças projetuais urbanas que a cidade moderna viria a sofrer futuramente. As imaginações e devaneios Futuristas funcionariam como alicerces para a remodelação projetual que a primeira fase do Movimento Moderno viria a assumir ao introduzir, após a I Grande Guerra, experimentações como a *Ville Radieuse* que punham de parte já o programa futurista, com o seu ativismo nacionalista intrínseco, davam lugar a um pensamento mais social e aproximado do habitante do contexto urbano.

O futurismo pode ser encarado, no final, como um força introdutória do ser humano livre que quanto mais liberdade usufrui mais desprezo lança sobre a cultura e sociedade em que se insere. O ser humano livre assumia-se como um 'guerreiro', alojando com ele sentimentos que poderíamos afirmar estarem já relacionados com uma postura de vanguarda. É a violenta erupção que se tornou o Futurismo que leva a que cada ser humano pensador da época sentisse a necessidade de realizar interiormente e exteriormente uma mudança intelectual progressista. (Rowe & Koetter, 1983).

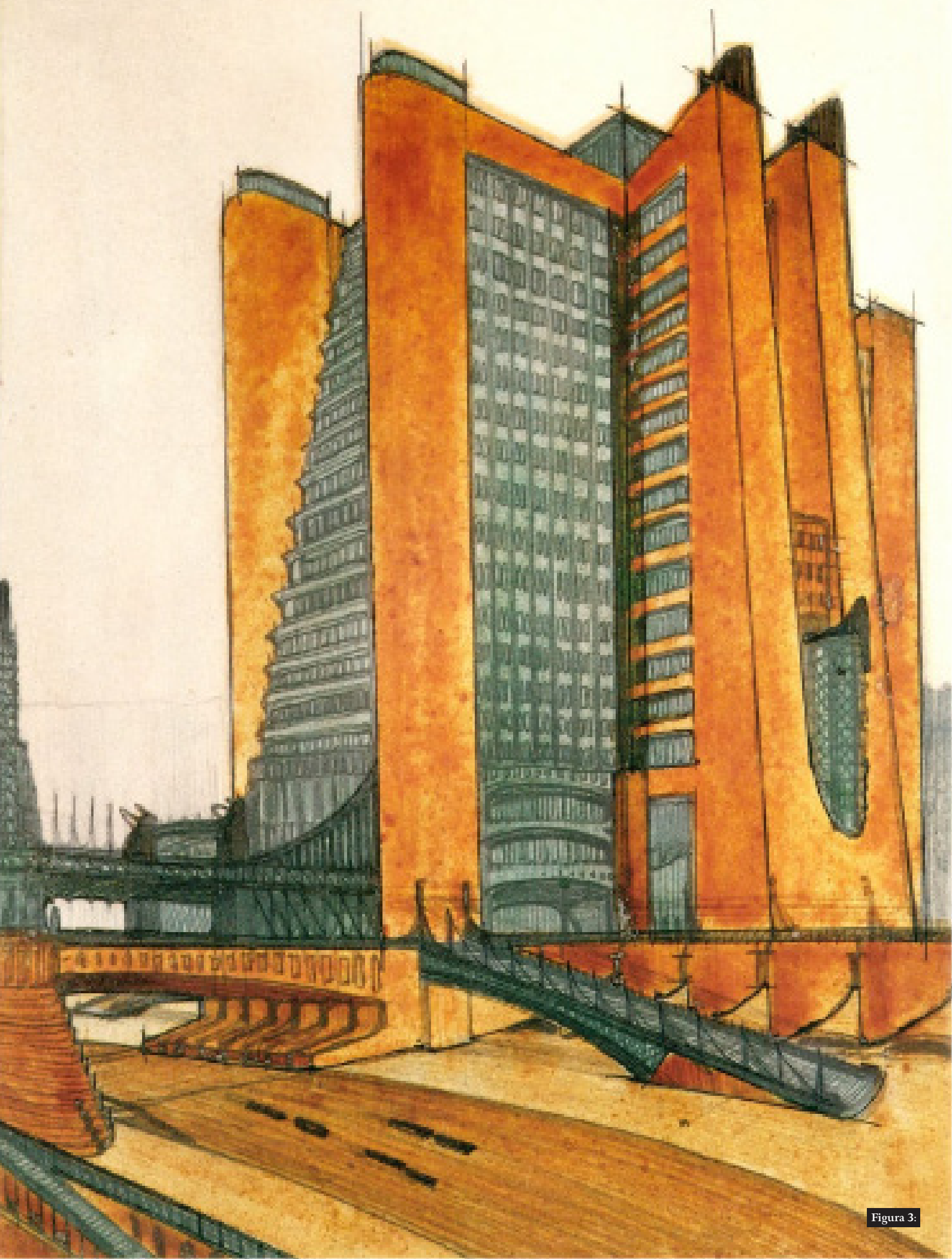


Figura 3:

1.2. A utopia modernista: projetar a *tabula rasa* do novo mundo

⁹ Transcrevemos a passagem original em inglês: “Architecture and City planning! We must equip the machine age! We must use the results of modern technical triumphs to set man free.”.

¹⁰ Transcrevemos a passagem original em inglês: “The problem is one of adaptation, in which the realities of our life are in question. Society is filled with a violent desire for something which it may obtain or may not. Everything lies in that: everything depends on the effort made and the attention paid to these alarming symptoms. Architecture or Revolution. Revolution can be avoided.”.

¹¹ À carnificina ocorrida durante a I Grande Guerra seguiu-se a turbulência gerada por revoluções na Rússia e na Alemanha, o *crash* na bolsa Nova-Iorque de Wall street, e a consequente crescente subida do desemprego e da inflação. Todos estes fatores viriam a ser refletidos no aumento do descontentamento populacional perante a condição democrática parlamentar em que viviam. Classificando-a como inoperativa e obsoleta era ambicionada uma mudança social que correspondesse e satisfizesse o meio social, económico e político.

¹² O panorama Português, com a imposição do ‘Estado Novo’ através do golpe militar realizado a 28 de Maio de 1926, não foi exceção à regra. Alimentado pela rutura com a instabilidade gerada pela ‘Primeira República’, a ‘Segunda República’, como viria a ser apelidado posteriormente, defendia ideologias conservadoras e autoritárias. A necessidade de ordem e equilíbrio nas contas públicas e destinos futuros do país levou a que António de Oliveira Salazar, anteriormente Ministro das Finanças, surgisse como principal político associado à liderança do regime.

“Arquitetura e planeamento urbano! Temos de equipar a era da máquina! Temos de usar os resultados dos triunfos técnicos modernos para tornar o ser humano livre.”⁹ (Corbusier, 1967, p. 155, tradução livre).

“O problema é de adaptação, nas quais as realidades da nossa vida se põem em questões. A sociedade está preenchida de desejos violentos que poderá obter ou não. Tudo reside neste facto: tudo depende do esforço realizado e a atenção prestados a estes sintomas alarmantes. Arquitetura ou revolução. A revolução pode ser evitada.”¹⁰ (Corbusier, 1986, p. 289, tradução livre).

O fervor utópico, despoletado pelos horrores da I Grande Guerra e a instabilidade a que eles seguiram¹¹, espalhava-se pela sociedade a um ritmo acelerado e substituída, como fator privilegiado, a dimensão tecnológica, defendida aguerridamente pelos Futuristas, pela dimensão social. Apesar de ainda se considerar a utopia tecnológica, surgia agora uma crença mais expressiva de que a condição humana poderia ser mudada e curada pelas novas abordagens projetuais da arte e do design – mais espirituais, mais sensuais, e mais racionais (Wilk, 2006).

A necessidade de uma governação racional e eficiente para atingir as mudanças necessárias e desejadas a nível económico e social ajudavam a fermentar as novas correntes ideológicas. Politicamente associados a sistemas totalitários, que mais tarde viriam a atingir o seu auge por toda a Europa¹², estes novos e emergentes grupos tecnocratas pretendiam atacar a desordem que se vinha a instalar nos países da sociedade ocidental. Aspirava-se a uma liderança ditatorial que concedesse a um grupo elite, com conhecimentos e experiência, poderes para gerir os seus países de forma ordeira, e eficiente e de modo planeado. A necessidade de um chefe supremo para o planeamento da cidade e consequente gestão não passou ao lado dos projetistas. A possibilidade de sonhar com a aprovação de novos planos políticos e projetuais para a cidade abria um novo e quase infinito leque de possibilidades. A tentação da possibilidade de construção de novos sistemas urbanos completos, coerentes, justos e sobretudo indiscutíveis, era para muitos a crença de que a era industrial ainda só tinha sido percorrida numa primeira fase e que a sociedade ocidental estava prestes a entrar numa vanguarda modernista (Eaton, 2001).

A urgência de mudança da ‘desordem’ e do ‘caos’ instalado nas grandes cidades e na sociedade em geral, assume-se, no seio

dos principais projetistas envolvidos nos *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne*¹³, como a principal prioridade a enfrentar para a mudança e resolução dessas mesmas crises sociais e urbanas. A expressão “arquitetura ou revolução” (Corbusier, 1986, p. 289, tradução livre) usada por Le Corbusier manifestava a crença que os intervenientes do CIAM tinham na mudança do espaço urbano através da radicalidade do ato projetual e do planejamento urbano. Este dever-se-ia estender aos mediáticos domínios dos aspetos sociais, culturais e políticos, influenciando-os e adaptando-os, conjuntamente com quem habita a cidade, numa solução final. O projeto assumia uma nova forma interpretativa da cidade, que nem sempre se uniformizou na sua abordagem projetual, na procura da vigilância do caos e na tentativa de controlo da existência desordeira e da ambivalência. O projetista, nova autoridade não singular, dever-se-ia enquadrar numa pirâmide hierárquica que solucionava os problemas urbanos a partir de uma elite administrativa. Esta entidade deveria guiar o povo, posicionado no fundo da pirâmide, e impor, num projeto de colonização, a modernidade aos ‘incivilizados’. É neste enquadramento ideológico que o designer se começa a denominar como um ‘doutor do espaço e do tempo’, formulando e transmitindo a nova perceção da cidade e investindo projetualmente na mudança dos hábitos comportamentais da sociedade em prol de uma mudança social (Pinder, 2005).

¹³ Fundados no ano de 1928, os *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* foram uma organização responsável por uma série de eventos e congressos organizados pelos mais influentes arquitetos da época. Encabeçada por Le Corbusier, esta organização tinha como objetivo principal espalhar os principais princípios do Movimento Moderno. Abordando domínios como a arquitetura, o urbanismo, a paisagem, o design industrial e as artes em geral, a CIAM abordava o ato projetual como uma ferramenta política e económica que ambicionava remodelar e mudar o mundo. O seu desmantelamento acaba por ocorrer no ano de 1959 quando diversas visões projetuais começam a divergir do cânone comum da organização.

1.2.1. La ville radieuse: a recusa da utopia como utopia?

Figura 4:

Quartirão residencial
A Contemporary City for Three
Million People
Le Corbusier
1922

Abraçando as vanguardas tecnológicas e industriais, Le Corbusier, assim como os futuristas o haviam feito anteriormente, aborda a cidade com uma visão mecanicista. Mas a sua visão, embora com um seguimento ideológico que se apodera de diversas fontes de conhecimento do Futurismo, rompe com o espírito anárquico e caótico que estes procuravam. O seu projeto urbanístico, com a ‘máquina’ como o principal símbolo ideológico, deixara de ser inspirado nas características violentas e selvagens que os Futuristas defendiam. Le Corbusier assumia agora o projeto urbano através de características geométricas, da eficiência, da precisão, do poder e da ordem (Pinder, 2005). Partia-se em busca de uma nova linguagem plástica que deveria ser apreendida de forma simplificada e acessível. Um projeto racional que se adaptasse a todos os meios no qual este se inserisse e que aspirasse ao conceito de universalidade, na medida em que transcendesse todas as diferenças sociais e culturais (Blauvelt, 2011).

Figura 5:

Quartirão residencial
A Contemporary City for Three
Million People
Le Corbusier
1922

A Grande Guerra, e os efeitos destrutivos que teve na sociedade em geral, levou Le Corbusier a considerar a cidade como uma *tabula rasa* para uma nova era. Nascia o pensamento de que o artista deveria agora interpretar as verdades fundamentais de maneira a dar forma a este novo mundo. A sua perspectiva deveria ser ‘harmoniosa’ e industrializada, afastando a descoordenação entre a sociedade e o seu ambiente físico, e evitando novas revoluções. Assim, em 1922, Le Corbusier apresenta pela primeira vez a público, no *Paris Salon d’Automne*, os primeiros esboços do seu projeto *A contemporary city for three million people*. O seu projeto, imaginado numa planície sem qualquer tipo de vestígios habitacionais, abordava a cidade através de uma beleza de ordem. O seu coração, anteriormente espaço que albergava palácios ou locais religiosos, transformava-se agora num local de transporte, de comunicação e intercâmbio, baseado em ligações pedonais, rodoviárias, ferroviárias e aéreas. Este seria rodeado por vinte e quatro arranha-céus que albergariam o centro empresarial e de poder da cidade, sedeando entre quinhentos mil e oitocentos mil trabalhadores e locais sociais como lojas, restaurantes e comodidades culturais. Seria este o cérebro da cidade onde os gabinetes dos capitães da indústria, da finança e da política administrariam a ordem de todo o conjunto urbano (Eaton, 2001).

Figura 6:

Estação Central
A Contemporary City for Three
Million People
Le Corbusier
1922

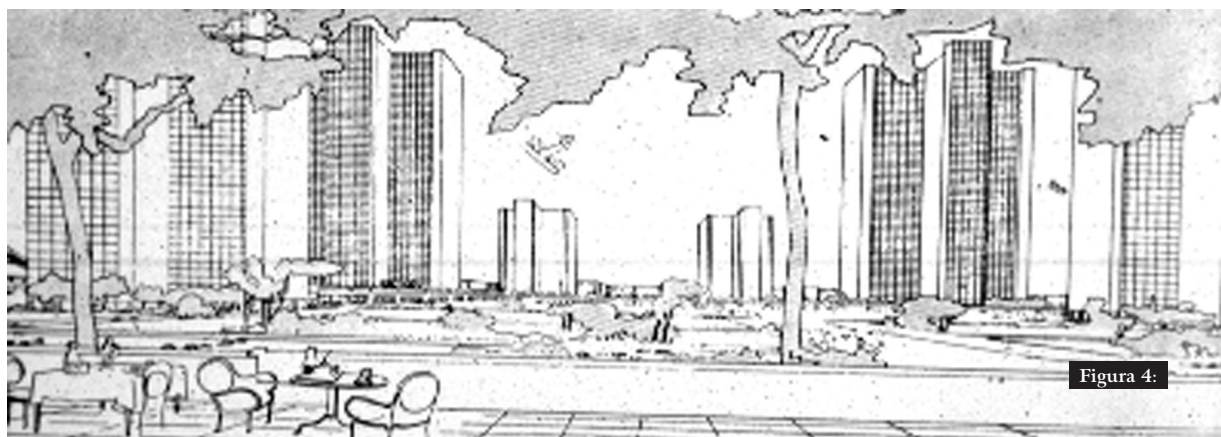


Figura 4:

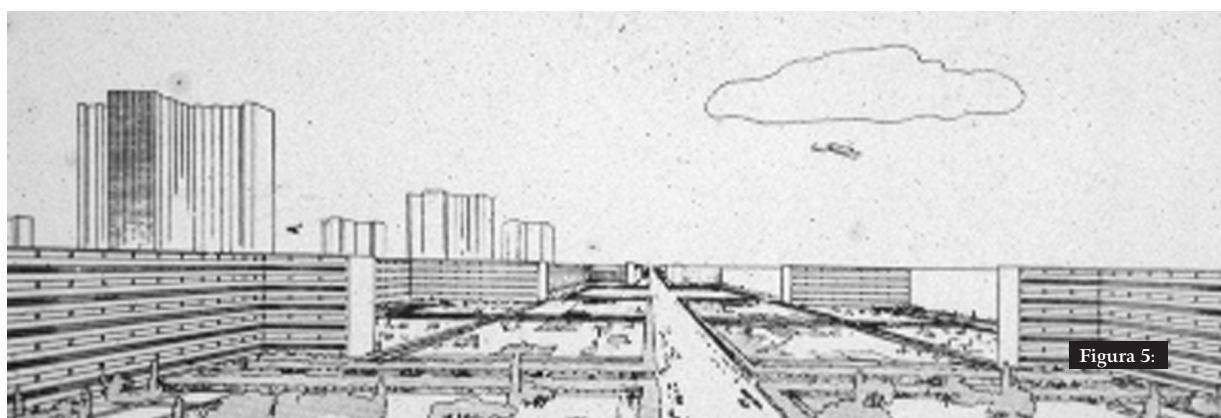


Figura 5:

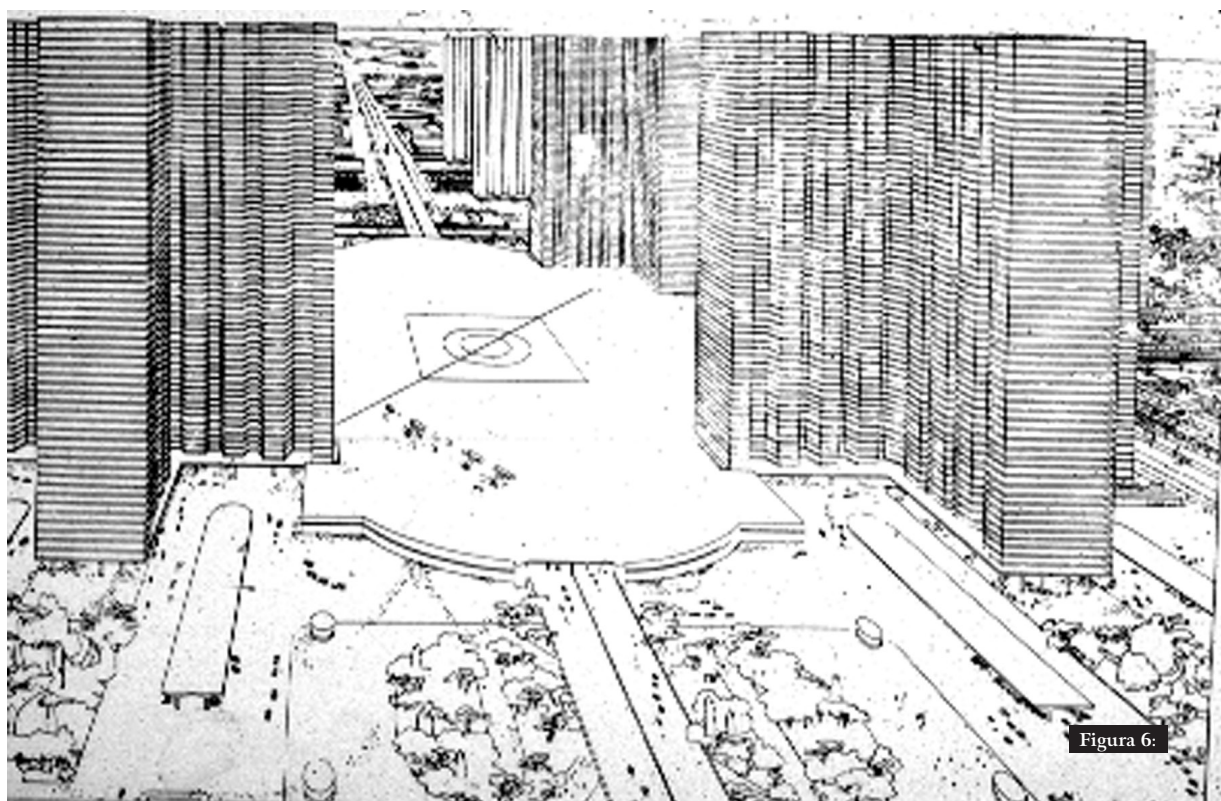


Figura 6:

Apesar de facilmente apelidáveis de utópicas, estas visões, quando questionadas pela sua viabilidade de construção, eram recusadas por Le Corbusier como tal. A ideia de que esta seria uma cidade atual e pertinente para a época levou-o inclusive a trabalhar sobre o seu projeto para o apresentar posteriormente, em 1925, no *Pavillon de l'esprit nouveau* para a *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels*. Propondo-se a recusar a ideia utópica que se tinha gerado à volta do seu projeto e notoriamente influenciado pela viagem que havia realizado à cidade de Manhattan, Le Corbusier, transforma o seu projeto numa versão 'pragmática' para a reconstrução da cidade de Paris e constrói a sua maqueta *Voisin Plan*. A sua proposta é caracterizada pela destruição do centro de Paris a norte do rio Senna, rotulando esses quarteirões como zonas doentes da cidade, que precisavam de ser limpos do 'lixo' antigo. Conforme a grelha urbanística da *Contemporary city for three million people*, Le Corbusier, projeta dezoito arranha-céus para os poderes administrativos e comerciais que se faziam acompanhar de inúmeros andares de luxo. Defendendo um novo e eterno apoderar do centro da cidade, a sua ideia fazia tabula rasa do centro de Paris e apenas preservava uma série de monumentos especificamente seleccionados conforme a sua relevância histórica (Pinder, 2005). Mais uma vez as suas ideias foram rejeitadas e desprezadas pela crítica, pelos políticos e pelos industriais franceses que, apesar de favoráveis às ideias industriais subjacentes, ainda tinham muitas dúvidas quanto à viabilidade de construção de tal projeto.



Figura 7:
Voisin Plan
Le Corbusier
1925

Figura 7:

Na década de 1930, Le Corbusier, reformulando as suas ideias urbanísticas e num último fôlego para conseguir traduzir o seu projeto para a realidade, publica a *Ville Radieuse* para a cidade de Estocolmo. Com apenas algumas diferenças na distribuição de habitações em função do tamanho da família em vez da sua posição social e económica, o novo projeto continuava a tentar praticar a limpeza e purificação do caos e da monotonia através da arquitetura. O seu projeto, uma vez mais fracassado, nunca teve um fim concretizável. Apesar disso, as suas ideias foram inspiração para outros arquitetos que, segundo Le Corbusier, não as souberam aplicar devidamente. Esta insatisfação crescente leva a que Le Corbusier se afaste do panorama capitalista e se aliste no sindicalismo de direita. Os seus planos, como conjunto, nunca conseguiram ter um fim pragmático, excetuando a série de Unidades de Blocos Habitacionais que espalhou por França após a II Grande Guerra (Fishman, 1982).

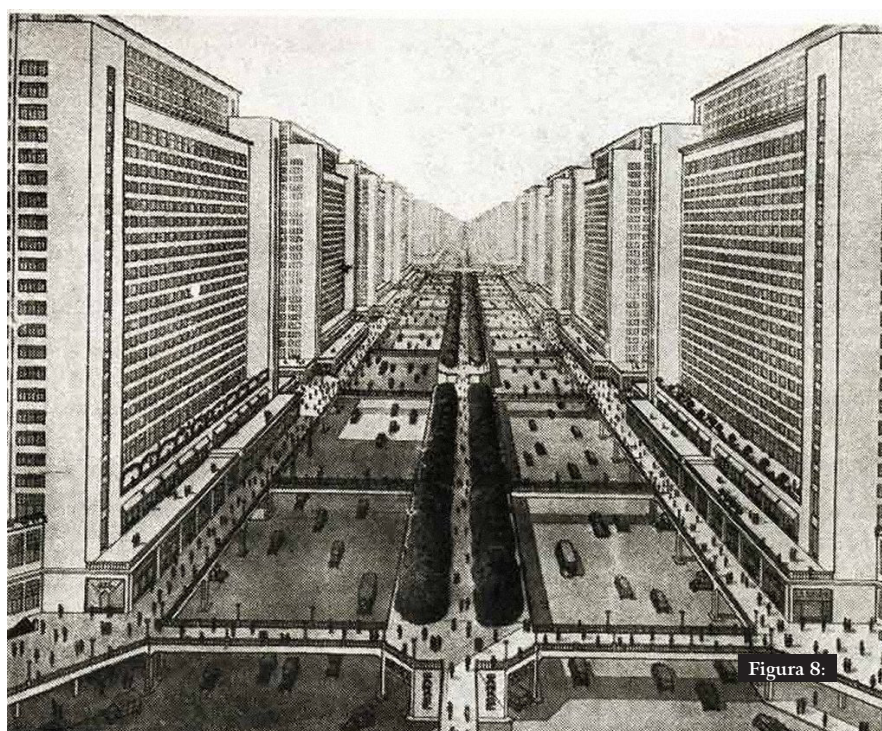


Figura 8:

Ville Radieuse
Le Corbusier
1930

Mas contrariamente à ideia formulada por Le Corbusier, muitas experimentações formuladas por outros autores no mesmo contexto ideológico tiveram uma qualidade e impacto tão grande quanto as suas. Poderemos referir como exemplo as formulações projetuais de Cassiano Branco que, contextualizadas no panorama Português e notoriamente comparados com os planos de Le Corbusier para Paris ou as visões utópicas da *La Città Nuova* de Sant' Ellia, se afirmam

¹⁴ A comunicação entre Portugal e o resto da Europa era um fator quase inexistente. O conhecimento do que ocorria no exterior do mundo Lusófono era limitado e cingia-se a escassas viagens, raras publicações ou relatos de experiências. Esta limitação comunicativa muito contribuiu para o subdesenvolvimento projetual e o atraso ideológico que Portugal assumia para com o resto do continente.

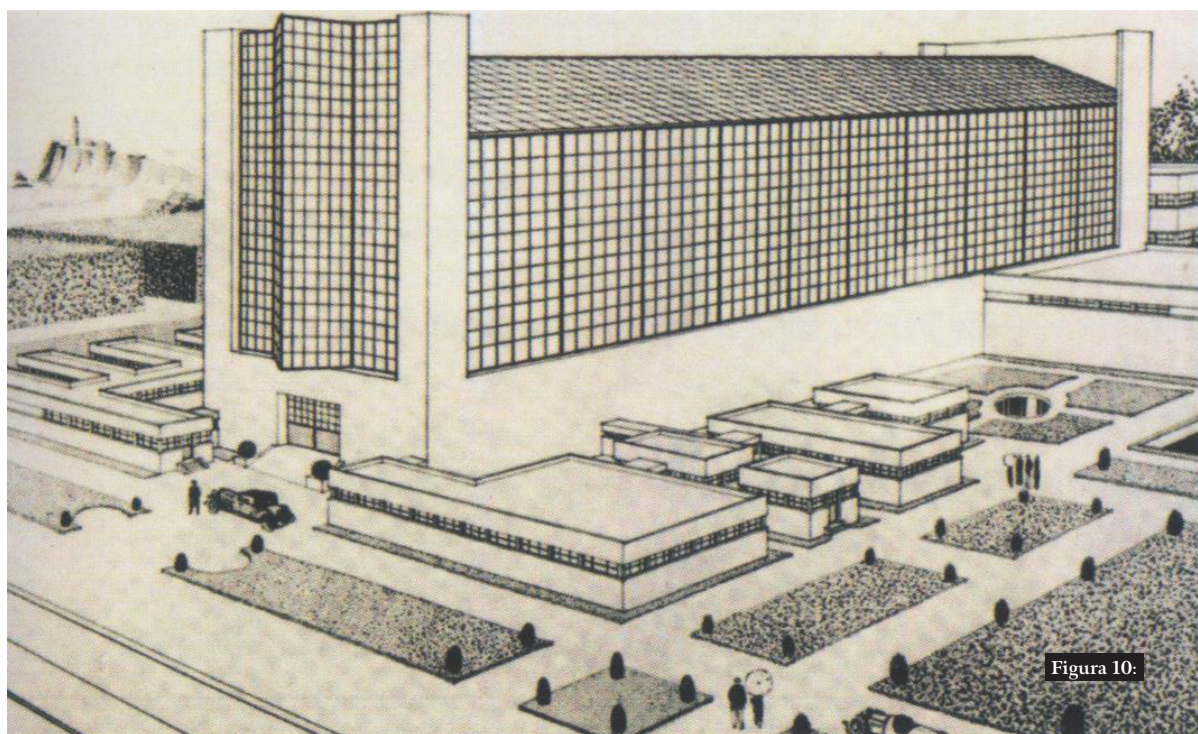
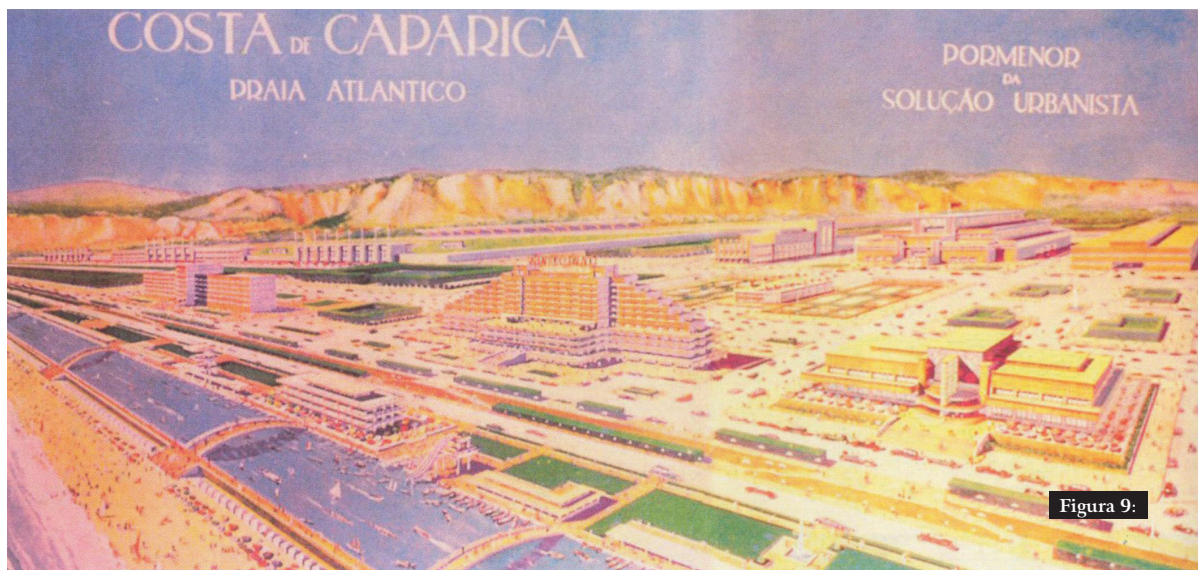
Figura 9:
Pormenor da solução urbanística para a Costa da Caparica
Cassiano Branco
1930

¹⁵ Michel Foucault define primeiramente *hétérotopies* na conferência *Cercle d'études architecturales* em 1967. Segundo a sua definição, e no contexto apresentado no presente estudo, heterotopia afirma-se como um espaço singular real que confronta diversos espaços. Um microcosmos de diferentes ambientes de vários locais ou espaços temporais que se materializa psicologicamente, por quem o utiliza, como um espaço ambivalente entre a ilusão e a realidade.

Figura 10:
Cidade do Filme Português
Cassiano Branco
1930

como propostas com grandes atributos. Os modelos que o arquiteto Cassiano Branco formula com projetos como a Cidade do Filme Português ou o Plano de Urbanização da Costa da Caparica representavam, tomando em conta o atraso temporal que Portugal vivia, o que melhor se fazia no contexto Português e Internacional da época. Apesar da lacuna de conhecimento que transitava entre a Europa e Portugal¹⁴, Cassiano Branco projeta um plano urbano para a Costa da Caparica em que a luz, os cenários, o movimento dos aviões e automóveis coexistem com grandes alamedas, amplos espaços de estacionamento e diversos espaços lúdicos e culturais que se apoiam também num canal artificial para embarcações de recreio. A visão utópica do autor assumiria um caráter à frente do seu contexto temporal e, mais tarde, viria a ser alvo de interesse pelo poder político e pela especulação imobiliária.

Marcando o contexto projetual Português do século XX e solidamente relacionado com o movimento modernista, Cassiano Branco é, assim como muitos outros autores, influenciado e direcionado pelos ideais do Estado Novo (Bártolo, 2011). O seu percurso é influenciado pela vontade do regime em enaltecer o passado histórico português em que projeto e cenografia interligavam-se de modo a tentar criar uma visão ilusória e heterópica¹⁵ para o povo português.





SALAZAR — a quem se deve o pensamento e a realização das Comemorações Centenárias. Dr. Augusto de Castro, Comissário Geral, eng.º Sá e Melo, Comissário-Adjunto e arq. Cottinelli Telmo, Arquitecto-Chefe da Exposição do Mundo Português

1.2.2. A cidade cenográfica: a utopia para um Portugal modernista

“(…) o projecto para a Costa da Caparica pode ser considerado o grande projecto utópico da arquitectura portuguesa dos anos 30 e, sem surpresa, ao olharmos hoje para as magníficas planificações é como se estivéssemos a ver um deslumbrante postal ilustrado de uma Caparica que nunca chegou a nascer. O que lá se propõe, pelo desmesurado da escala e pelo desajustamento entre os meios visionados e as perspectivas de lazer das classes dirigentes que, na sua maioria, se concentravam na linha do lado de cá do Tejo e do Atlântico, dificilmente poderia ter sido concretizado no Portugal dos primeiros anos do Estado Novo (...)” (Bártolo, 2011, p. 41)

Os finais do século XIX e os princípios do século XX representaram um terrível período identitário para Portugal¹⁶. O conceito de Estado Nacional tendia a enfraquecer gradualmente avizinhandose um futuro afundamento económico, social e democrático. Numa urgência nacional e perante o contexto historicamente agitado é imposta a ditadura do Estado Novo chefiada por António de Oliveira Salazar.

O Estado Novo, associado a valores e palavras de ordem como deus, pátria, autoridade, família e trabalho, contrariamente aos anteriores governos, tendia a impor-se. Esta estabilidade muito se devia à propaganda utilizada pelo regime. Propaganda que seria oficializada em 1933 com a criação do Secretariado de Propaganda Nacional, e que serviria como um dos departamentos com um papel fulcral na consolidação do poder político e da identidade nacional. De entre inúmeros projetos de consolidação identitária nacional, a renovação e a ‘modernização’ da sociedade através de um grande ciclo de grandes obras públicas tendia a assumir-se como uma das principais vontades do regime (Milano, 2005). Assim, integrada num circuito premeditado de propaganda à nova governação ideológica Portuguesa¹⁷, em 1938, Portugal ‘veste-se’ à época com o anúncio de Salazar, em nota oficiosa, de uma grande comemoração do duplo centenário da independência (1140) e da restauração (1640) para o ano de 1940. Numa época em que a guerra civil em Espanha assolava o país vizinho e os regimes autoritários pareciam impor-se na conturbada cena política europeia, o Estado Novo consolidava-se.

A necessidade de realizar uma afirmação de unidade nacional levava a que Salazar nomeasse António Ferro como secretário-geral das Comemorações Centenárias. A sua visão dividia o contexto Português em duas partes distintas: Lisboa como capital do império em que se deveria afirmar uma imagem de modernidade e o con-

¹⁶ A época conturbada que Portugal viveu na transição de século foi despoletada pelas sucessivas e rápidas mudanças governamentais. O Regicídio de D. Carlos I e do seu irmão, o Príncipe Real D. Luís Filipe, no ano de 1908 e o posterior exílio do Rei D. Manuel II em 1910 viria instaurar a Primeira República Portuguesa. Sofrendo também um duro golpe no ano de 1926, que levaria consequentemente à sua queda, a Primeira República dava lugar à instauração da Ditadura Militar que duraria até 1932. Com a subida, nesse mesmo ano, de António de Oliveira Salazar, anterior Ministro das Finanças, ao cargo de chefia do Governo, instaurar-se-ia a ditadura do Estado Novo até a Revolução dos Cravos em 1974.

¹⁷ A ideia de uma grande exposição nacionalista para o ano de 1940 era já pensada desde 1929, ano em que o *Crash* da bolsa Nova-iorquina lançava a crise internacional. A iniciativa, assente sob um processo de propaganda internacional que pretendia desenvolver os temas do projeto Moderno e levar a imagem do ‘chefe’ ao panorama internacional, materializava-se na Exposição Universal de Paris em 1937 e nas exposições e feiras de Nova Iorque e São Francisco em 1939 (Rainha, 2010).

Figura 11:
O Estado Novo e a Exposição do Mundo Português
Salazar, Dr. Augusto de Castro, Eng^o Sá e Melo e Arq. Cottinelli Telmo 1940

texto provinciano que deveria mostrar o compromisso do interior rural tradicional com os ideais do regime. Assim, previstas de forma distinta, são formuladas duas intervenções comemorativas em diferentes regiões do País: O Portugal dos Pequenitos e a Exposição do Mundo Português.

Inicialmente pensada por Bissaia-Barreto, o Portugal dos Pequenitos pretendia ser uma síntese historiográfica do país que expressasse num parque temático todo o mundo mitológico que o Estado Novo propunha como imagem. Fazendo chegar a obra a Cassiano Branco, Bissaia-Barreto entregava os encargos ao seu génio cenográfico que criaria uma celebração de um Portugal ‘faz de conta’ para uma terra de pequenitos.

Assim, inaugurado em 1940, o Portugal dos Pequenitos surge como um espaço em que o autor assume uma preocupação pela organização do espaço não edificado, utiliza o seu génio cenográfico que se traduziria no carácter eminentemente lúdico dos espaços, da representação quase naturalista de elementos como o rio, a foz e o oceano na integração cénica de casas, praças, ruas e monumentos.

Foi um dos trabalhos mais extensos de Cassiano Branco cujos seus 25 anos de projeto entre 1937 e 1962 viriam a refletir uma obra, privilegiava para os mais jovens, que ainda hoje se traduz, enquanto parque urbano na zona de Santa Clara em Coimbra, como um dos parques temáticos mais marcantes e visitados do país (Bártolo, 2011).



Figura 12:
Portugal dos Pequenitos
Cassiano Branco
1937 - 1962
Fotografia de Mário Novais

Figura 12:

Mas a Exposição do Mundo Português assumir-se-ia como o marco mais decisivo no sistema ideológico do Estado Novo, tornando-se mesmo o seu mais importante acontecimento político-cultural. Desejada e programada pelo próprio governante, que minuciosamente definiu os pontos do seu discurso, a exposição assumia uma dimensão inédita em termos de recursos materiais e humanos, que nem mesmo o despoletar da II Grande Guerra viria a esmorecer. O empenho político nas comemorações resultaria da compreensão da necessidade de legitimar pragmaticamente e publicamente uma representativa própria e relacionada ideologia. Para tal, projetada por Keil do Amaral¹⁸, a Exposição do Mundo Português esforçava-se por se associar aos traços mais marcantes do seu nacionalismo e a um passado mítico legitimador do futuro (Barros, 1996). Num momento de exaltação histórica,

“(...) buscou, pela mão dos artistas e a pena dos historiadores, difundir, com «a clareza» possível, essas linhas invisíveis da continuidade, que uniam a grandeza do passado, do presente e do futuro de Portugal. Corolário de uma «política de espírito», lançada na década anterior pelo audacioso director do Secretariado de Propaganda Nacional, António Ferro, assiste-se à mais conseguida conciliação da arte com a política no Estado Novo. Efémera e irrepetível, contudo. Ninguém escondia o valor propagandístico da exposição que o próprio António Ferro sintetizaria: «1140 [...] explica 1640, como 1640 prepara 1940». Evocação histórico-ideológica dos momentos edificantes, recheados de heróis e lições exemplares. Espécie de fábula contada em imagens, símbolos, frases e palavras. A exposição ficaria como marco crucial da cumplicidade dos artistas com o Estado Novo ensaiada nos anos 30 e, simultaneamente, o seu ponto final e de viragem” (Barros, 1996, p. 326).

Belém, local estabelecido para a implantação do certame, era o local ideal para validar o discurso historicista da Exposição do Mundo Português. O edificado presente e respetivo cenário envolto associava-o intimamente à utopia dos Descobrimentos Portugueses¹⁹. Mas as pré-existências não se confinavam apenas aos edifícios do regime. Embora a versão oficial veiculada pelos órgãos de divulgação do regime Salazarista dar conta da zona de Belém que receberia o certame como uma zona não urbanizada e de carácter disponível para receber a exposição agendada, esta expressava diferentes valores e importâncias para a cidade. A necessidade de fazer *tabula rasa* das construções que o regime considerava velhas, feias e afrontativas à relação do Mosteiro dos Jerónimos com o rio, veio deitar por terra o núcleo de onde emanava a urbanidade belenense, quer pela sua densidade populacional, quer pela concentração de imóveis com va-

¹⁸ Francisco Keil do Amaral, arquiteto português diplomado pela Escola de Belas-Artes de Lisboa, torna-se pela primeira vez uma figura colaborante do regime ao vencer o concurso para o pavilhão português da Exposição Internacional das Artes e Técnicas na Vida Moderna realizada no ano de 1937 em Paris. No ano seguinte ingressa na Câmara Municipal de Lisboa como arquiteto urbanista até ao ano de 1949.

¹⁹ Integrados no cenário urbano, o Mosteiro dos Jerónimos, a Torre de Belém, a Praça Afonso de Albuquerque e o rio Tejo, eram um excelente ponto de partida para uma exposição que pretendia exaltar os momentos mais notáveis do passado e da nação.

lências habitacionais e comerciais. Conjuntamente com estes valores estava também associado o percurso histórico multissecular que remontava ao século XVI. Apesar do reconhecimento do seu efetivo valor patrimonial por parte dos responsáveis, o seu edificado foi demolido para cerca de metade da sua área, exaltando, no final, o carácter excecional, aristocrata e erudito dos demais edifícios de Belém. Assim, os decisores da Exposição do Mundo Português construía uma história mistificada, omitindo os factos menos gloriosos do passado e destruindo conscientemente a história real do património urbano belenense (Nobre, 2010).

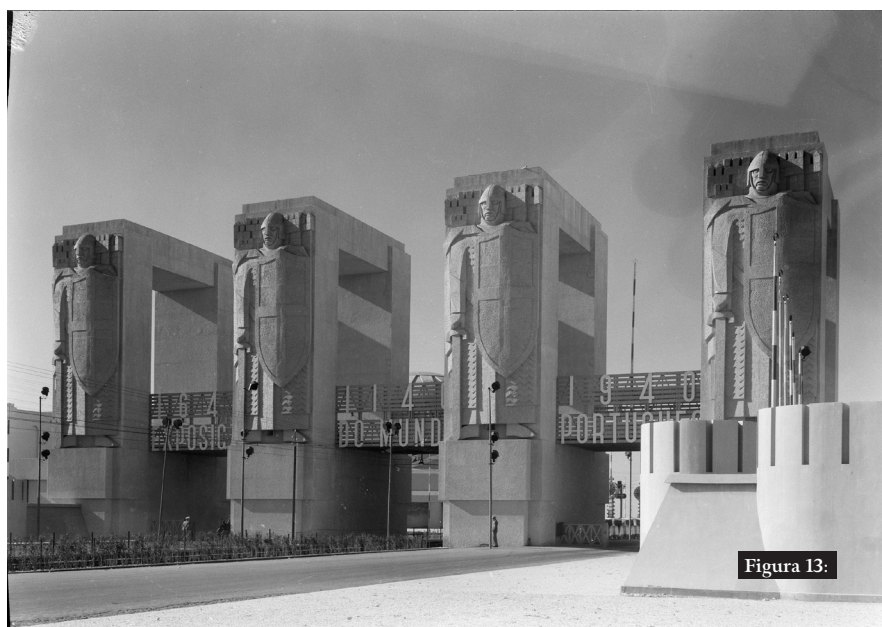


Figura 13:
Porta da Fundação
Exposição do Mundo Português
Cottinelli Telmo
1940
Fotografia de Mário Novais



Figura 14:
Lago e Pavilhão da Honra e de Lisboa
Exposição do Mundo Português
Cottinelli Telmo
1940
Fotografia de Mário Novais

Voltada, por causa da guerra, a um público quase que só nacional e modesto em termos culturais, a Exposição do Mundo Português transpunha a realidade para segundo plano enquanto a efemeridade e a teatralidade levavam o espetador da exposição a revisitar a utopia do império Português na busca pelo 'Império Global'. O local, diante o Mosteiro dos Jerónimos, celebrizava a teatralidade desejada para retratar tais sentimentos. Ali se projetou o núcleo da exposição que viria a comandar o resto do arranjo urbanístico. A grande Praça do Império, projetada por Cassiano Branco e sua distintiva sensibilidade na criação de ambientes cenográficos, foi construída no centro da nova urbe e defronte para o Mosteiro dos Jerónimos, e era delimitada por dois pavilhões perpendiculares ao mosteiro, o Pavilhão de Honra e de Lisboa de Luís Cristino da Silva e o Pavilhão dos Portugueses no Mundo de Cottinelli. A entrada da exposição, marcada por quatro imponentes guerreiros medievais com a Cruz Nacional de Ourique nos seus escudos, fazia-se a Nascente e dava acesso à série articulada de pavilhões históricos que abordavam os temas da 'fundação', da 'formação e conquista', da 'independência', dos 'descobrimentos' e à grande 'esfera' cujo interior transportava os visitantes para uma atmosfera mística. Salientamos também a estátua da 'soberania', mulher imponentemente couraçada e segurando uma esfera armilar, que numa expressão severa personificava a imponência do 'império'. Deixando uma grande abertura para a importante colaboração cénica do rio Tejo, o horizonte visual era preenchido por uma grande nau 'Portugal' e o monumento do 'Padrão dos Descobrimentos' de Cottinelli e de Leopoldo de Almeida, que instigava a reflexão patriótica e o expansionismo Português e fazia jus à glória do Infante Navegador.

A Exposição do Mundo Português, no seu sentido estético, marca um ponto de passagem extremamente significativo, ao adotar o modernismo racionalista, embora em modesta proporção no contexto Português, que se vinha a desenvolver na década de 1920 e 1930, transformando-o de um discurso internacionalista, que estava na base da cultura moderna, para um discurso de exaltação nacional. Era procurado o ficcionismo e o momento cénico, que se diria pós-modernista no sentido cronológico e no quadro nacional (França, 2004).





Figura 15:
Espelho de água e Padrão dos Descobrimentos
Exposição do Mundo Português
Cottinelli Telmo
1940
Fotografia de Mário Novais

Encerrada a 2 de Dezembro de 1940, a Exposição do Mundo Português, constituiu um dos mais importantes momentos culturais do regime e um espelho da ideologia que se alastrava um pouco por toda a Europa e afundava países em regimes totalitários. A busca da utopia assente nos nacionalismos era encarada por muitos como a única salvação para a mudança política e social. Ficções efémeras, teatralidade e encenação eram características incitadas às massas, envolvendo a decadência e a realidade vivida. Incentivava-se assim a busca pelo novo mundo na procura da sociedade ideal e da nova ordem através de um pensamento ideológico intimamente ligado à ‘idade de ouro’ (Griffin, 1994).

Muito pelos horrores da II Grande Guerra, a decrescente qualidade de vida populacional e o forçado refúgio, ao longo da década de 1940, do desenvolvimento da prática moderna nos motivos folclóricos e historicistas associados à retórica popular, começaram-se a levantar as primeiras vozes contestatárias contra a dominante exaltação do espírito Português (Milano, 2005). O arquiteto Fernando Távora, mestre e fundador da ‘Escola do Porto’, e a Organização de Arquitetos Modernos surgem como as principais figuras contestatárias das amarras que afundavam o projeto Moderno em historicismos e revivalismos e proporcionavam um novo folego, no contexto Português, ao Movimento Moderno. ‘Renovação’, ‘recuperação histórica’ e ‘regionalização’ seriam as novas palavras de ordem de trabalho para os próximos anos (Santos, 2009).

1.2.3. Feira Mundial de Nova Iorque (1939-40): a janela para o mundo de amanhã

Referido já anteriormente, Portugal havia participado também na Feira Mundial de Nova Iorque de 1939-40 com o objetivo de levar a imagem do ‘Chefe’ ao panorama internacional. Pretendia-se uma “expressa valorização de um gosto moderno internacionalizado, acabando com o que até então se fizera, mostrando no estrangeiro Portugal vestido à época” (França, 2004, p. 81). Mas a sua participação, conjuntamente com o seu carácter nacionalista, apenas se assemelhava aos restantes principais pavilhões com o seu carácter cenográfico, desenquadrando-se ideologicamente do principal objetivo e cânones da feira.

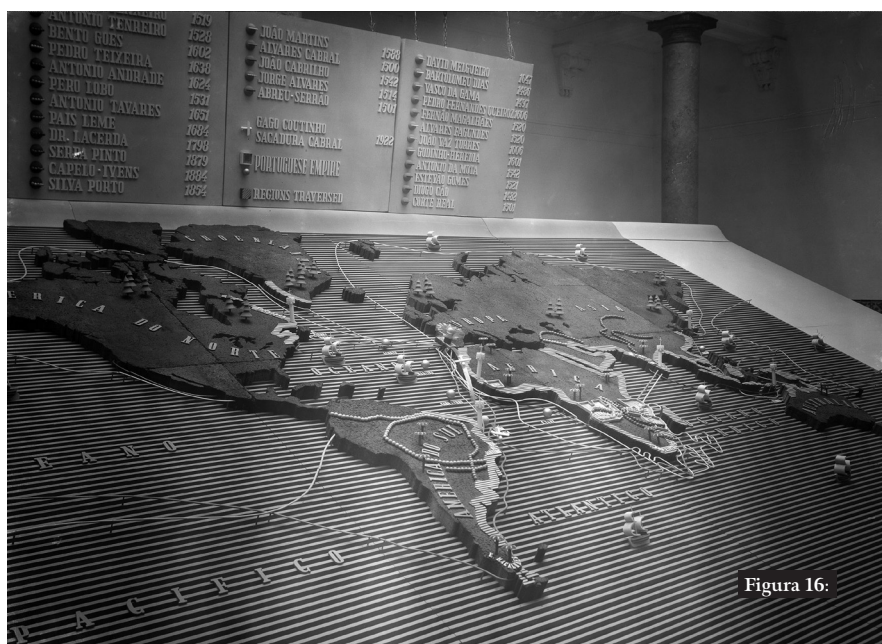


Figura 16:

Figura 16:
Sala do Descobrimento do Atlântico. "Epopéia Marítima".
Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Nova Iorque
Fred K.
1939
Fotografia de Mário Novais

A Feira Mundial de Nova Iorque de 1939-40 foi uma exposição realizada no bairro de Queens em Flushing Meadows nos Estados Unidos da América. Considerada uma das exposições mais espetaculares alguma vez realizadas esta contou com 45 milhões de visitantes durante as suas duas temporadas, classificando-se como o evento mais participado do século XX. A par do número de entradas, também o número de países patentes na exposição excedeu qualquer expectativa ao serem colaboradoras sessenta nações estrangeiras e trinta e três estados e territórios dos E.U.A..

Idealizada para se interligar com o consumo de massas, a exposição realizou uma campanha promocional massiva por todo o país e no mundo, com centenas de programas e eventos, atraindo a ampla cobertura dos média e aliciando investidores privados que se traduziu no final na compra de mais de mil expositores. O sucesso da anterior *Century of Progress International Exposition*²⁰ era a prova física de que uma exposição de cariz mundial poderia estimular em muito o comércio local e a indústria de Nova Iorque. Assim, apesar de um ser necessário um grande investimento inicial, esperava-se que os visitantes da feira injetassem bilhões de dólares na economia da cidade. Argumentada e defendida nesta ideia ideológica, a feira ganhou a colaboração de investidores privados e locais, de investidores estaduais e de governos federais e estrangeiros, anunciando uma entusiástica notícia para os interesses públicos e comerciais.

²⁰ Originalmente idealizada para comemorar o passado da cidade de Chicago nos Estados Unidos da América, a exposição, inaugurada no ano de 1933, acabou antes por simbolizar a esperança para um futuro americano que se afundava na Grande Depressão. Intimamente ligada ao progresso tecnológico, a exposição acabou por transmitir a necessidade de entendimento e cooperação entre a ciência, o comércio e os governantes para que pudesse ser construído o caminho para um futuro melhor (Rydell, 1993).



NEW YORK WORLD'S FAIR

THE WORLD OF TOMORROW 1939

Planeada para recuperar cerca de 1216 hectares de pântanos, parcialmente ocupados por lixo da cidade, a construção física da feira começa oficialmente na Primavera de 1936 com a mobilização de milhares de arquitetos, engenheiros, designers, artistas, trabalhadores independentes e pessoas relacionadas com o comércio. Apesar de os prazos de construção serem apertados a feira foi programada para abrir no ano de 1939, pagando o seu tributo ao passado sob a forma de homenagem a George Washington no seu 150º, e enfatizando a promessa do futuro com o tema ‘construindo o mundo de amanhã’. Era objetivo expor os desenvolvimentos mais recentes e promissores de ideias, produtos, serviços e fatores sociais dos dias atuais, de tal forma que o visitante pudesse obter uma visão do que poderia esperar para si e para a sua comunidade no caminho futuro para uma sociedade melhorada.

Planeada para albergar diferentes áreas comerciais a feira foi dividida em sete setores: diversão, comunicação, comunidade, interesses, alimentação, governo, produção e distribuição e transporte. Neles se distribuíram os diferentes expositores tendo particular interesse as exposições da *American Telephone and Telegraph Company*, onde as chamadas telefónicas de longa distâncias poderiam ser realizadas sem qualquer tipo de custo associado, a companhia *Borden*, que oferecia demonstrações de máquinas de ordenha eletronicamente operáveis e a companhia *Westinghouse*, que impressionava o público geral com mascotes corporativas e o seu sensacionalista *Elektro Robot*, que mais tarde apareceria com o seu cão mecânico *Sparko* (Weglein et al., 2008). Salientamos porém, de maior interesse para este trabalho científico, a exposição *Democraciy* apresentada no interior do *Perisphere*²¹ e a exposição *Futurama* organizada pela empresa *General Motors*.

As exposições, *Democraciy* e *Futurama*, assentes em soluções projetadas pela arquitetura e pelo design, abordavam o futuro da cidade e o seu respetivo subúrbio urbano através de uma perspetiva modernista. Durante uma das piores crises económicas dos Estados Unidos da América, projetava-se uma visão futura mais radiosa, promovendo a ideia da ciência e do consumismo como a salvação para a Grande Depressão. Ambas as exposições, associadas ao espaço urbano, antecipavam o mundo futuro através da inovação e o dinamismo, recorrendo a palavras de ordem como a ‘tecnologia’, a ‘velocidade’ e a ‘indústria’. Estes eram os pilares basilares das suas visões utópicas para a urbe futura, traduzindo-se num modernismo americano que não se aplicava apenas ao espaço urbano, mas também aos seus meios de transporte, ao seu mobiliário e a todos

²¹ O *Trylon & Perisphere*, projetados por Wallace Harrison e Andre Fouilhoux, ficando o interior a cargo de Henry Dreyfuss, foram duas estruturas modernistas que formaram o núcleo central da primeira Feira Mundial de Nova Iorque. Medindo 210 metros verticais, o *Trylon* impõe-se na época como o mais alto elevador do mundo e o *Perisphere* como uma gigante esfera com aproximadamente 55 metros de diâmetro. Posteriormente ambas as estruturas, a qual se dava o nome de *Theme center*, foram desmanteladas para uso de armamento na II Grande Guerra (Harrison, 1995).

Figura 17:
Poster exibicional do *Perisphere* e do *The Trylon*
Feira Mundial de Nova Iorque
1939 - 40

os dispositivos que interagem com o ser humano (Bussler, 2008). Embora semelhantes, e em exibição paralelamente, as duas exposições sintetizavam, estilisticamente e ideologicamente, dois panoramas diferentes no seio da arquitetura, do design e do planejamento urbano.

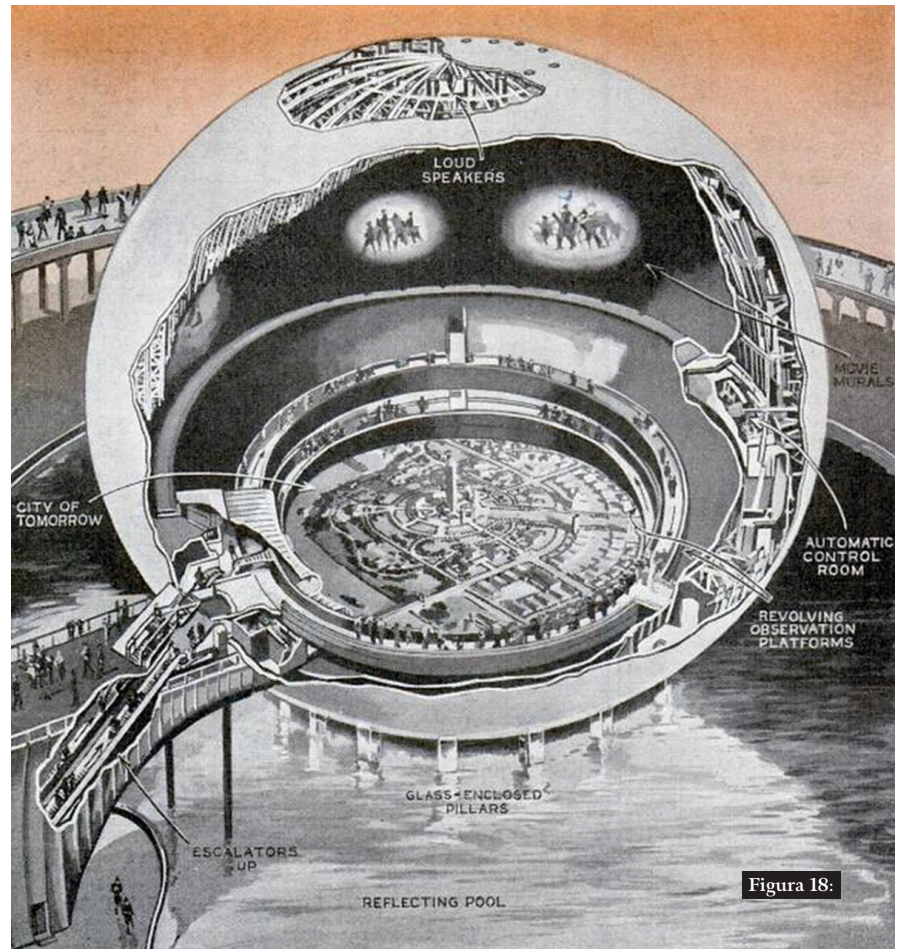


Figura 18:
Democracy no interior do Peris-
phere
Feira Mundial de Nova Iorque
Henry Dreyfuss
1939 - 40

Figura 18:

O modelo *Democracy*, desenhado pelo designer industrial Henry Dreyfuss, tinha como principal objetivo expressar o principal tema da feira: construir o mundo de amanhã. Para tal tarefa foram pensados e projetados balcões giratórios que albergariam os espetadores das exposições e que seriam, mais tarde, considerados o maior sistema elétrico movível do mundo. Neles, ao longo de seis minutos, os espetadores iriam descobrindo o interior do *Perisphere*, que albergava uma imensa maquete de uma cidade cheia de vida, ritmo e musica. A cidade, cheia de luminosidade, era idealizada para um milhão de pessoas, com uma população ativa de duzentos e cinquenta mil trabalhadores. O seu espaço urbano, interligado por grandes autoestradas ao longo de grandes áreas verdes, era caracterizado por

cinco cidades satélite com propriedades industriais e uma grande cidade central que funcionava como o coração de todo o sistema urbano. Apesar de atualmente estas visões nos parecerem banais, a *Democracy* teve uma grande influência para os espetadores que visitavam a Feira Mundial de Nova Iorque na medida em que esta era uma grande mudança que rompia com o mundo em que as pessoas viviam. No mundo projetado imperava a ordem, o rigor civilizacional e o sentido de comunidade. Era um mundo em que as pessoas viviam, trabalhavam, faziam compras e divertiam-se em áreas suficientemente distintas uma das outras para se conseguir, no final, encontrar uma ordem geográfica própria. Para espetadores vindos da Grande Depressão, a ideia de um mundo ordenado em que as pessoas eram ao mesmo tempo livres era a visão de uma sociedade perfeita. O caos que tanto se temia e que era associado aos horrores das guerras dava lugar a um mundo de amanhã, construído por milhões de homens e mulheres livres, independentes e interdependentes. A exposição *Democracy* fazia, no final, juz à promessa de uma vida pública em que o balanço entre a liberdade e a disciplina se equilibrava de forma complexa e que poderia ser construída a partir das ferramentas da época (Wood, 2009).

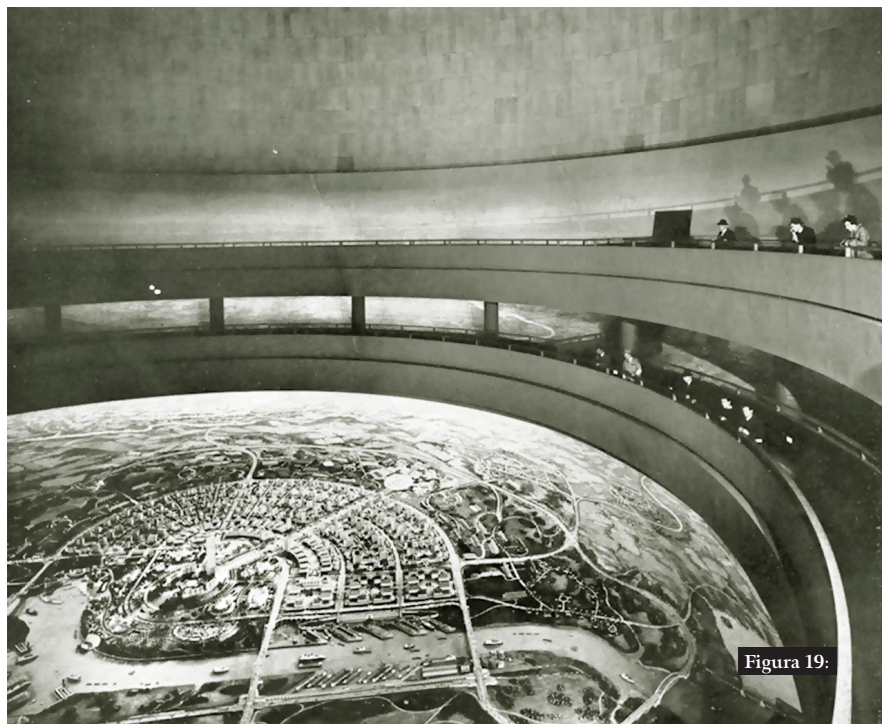


Figura 19:

Democracy
Feira Mundial de Nova Iorque
Henry Dreyfuss
1939 - 40

Ligeiramente diferente, mas complementando de forma indireta a ideologia da exposição *Democracy*, estava sediada no pavilhão da *General Motors* a exposição *Futurama*. Oferecendo uma visão panorâmica do mundo das estradas, das cidades e dos subúrbios no ano de 1960, o designer industrial Norman Bel Geddes, realiza uma visão utópica da cidade que se materializava numa maquete constituída por meio milhão de edifícios e cinquenta mil automóveis minuciosamente integrados em paisagens e sistemas de autoestradas. Sendo uma exposição patente no pavilhão da *General Motors* a lógica de privilegiamento dos automóveis e dos meios de transporte acaba por dividir a cidade em duas áreas distintas: a de transporte, num primeiro nível e com um grande sistema interligado de estradas, e a pedonal, num segundo nível e com longas passarelas pedestres. Todo o cenário privilegiava, assim como em *Democracy*, a ordem, o caráter geométrico, intimamente associado à funcionalidade, e a dinâmica, vinculada com a velocidade dos meios de transporte (Seven, 2003). Os milhares de automóveis dispostos pela cidade foram inclusive dispostos e espaçados uniformemente de forma a se conseguir sugerir a organização e a falta de *stress* na *Futurama*. Em busca de financiamento para impulsionar tal projeto e consequentemente inflacionar a venda de automóveis, era pretendido e idealizado pela *General Motors* um sistema de condições de tráfego que assentasse no desenvolvimento nacional de vias de comunicação automobilística. Eram destacados os benefícios sociais do automóvel e interligados os conceitos de espaço público com o planeamento urbano das estradas de forma a transmitir uma mensagem de que a indústria e o novo planeamento urbano poderiam modificar características como os padrões de saúde, a limpeza, a higiene e a melhoria das condições de vida em geral. Associado também ao design dos objetos e edifícios patentes na maquete estava o movimento *Streamline moderne*²². Os seus princípios assentes na aerodinâmica, racionalidade e movimento, alimentavam a sensação de inovação tecnológica, de futuro, de velocidade, de mobilidade e de eficiência. Existia a crença de um design limpo e racional para todos os produtos e sociedades, alimentando a ideia de fluxo e eliminando a sensação de atrito em todas as áreas da sociedade (Seven, 2003).

É neste contexto da modernidade que poderemos refletir sobre a função do designer como um condensador das transformações da sociedade em busca de novos modos de comunicar e esclarecimento para o novo público massificado. Este era o mediador, a peça necessária para realizar a ligação entre o público e o contexto social da época de forma a se atingir a transformação social. Era assegurada

²² Afundados na década da depressão económica, os americanos viram surgir no mercado uma nova tendência da *Art Deco*. A racionalização, imperativa neste contexto económico, despiu a *Art Deco* do seu ornamento para dar lugar ao design aerodinâmico associado ao movimento e à velocidade desenvolvidos a partir do pensamento científico. Espalhou-se por toda a sociedade uma série de objetos ultra modernizados e racionalizados que gerariam consigo uma febre de consumo associada às novas formas futuristas.



Figura 20:

Futurama no Pavilhão General Motors
Feira Mundial de Nova Iorque
Norman Bel Geddes
1939 - 40

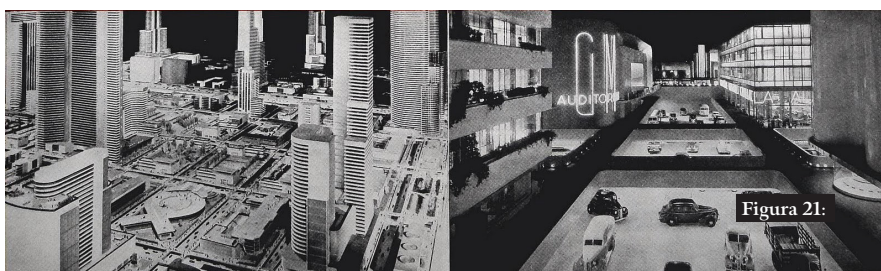


Figura 21:

Futurama
Feira Mundial de Nova Iorque
Norman Bel Geddes
1939 - 40

como a sua principal tarefa, a realização do processo de seleção e montagem dos diversos elementos a introduzir na mensagem para que o resultado final fizesse sentido para as massas. O público receptor silencioso deveria deixar de o ser para dar lugar a um espectador atuante. (Baltazar, 2010)

A Feira Mundial de Nova Iorque de 1939, encerrou oficialmente no dia 27 de Outubro de 1940. Com a guerra a assolar os países da Europa, a exposição começa a ser desmantelada logo no dia seguinte. O seu material de construção é reutilizado para novas funções primordiais: alimentar o armamento usado para a guerra (Bussler, 2008).



Figura 22:

Um novo mundo para a modernidade

Os anos após o conflito da II Grande Guerra foram caracterizados, em diversas partes do mundo, pelos horrores dos regimes totalitários. O indivíduo foi sendo gradualmente reduzido a um peão num enorme jogo de xadrez, uma peça numa imensa máquina, uma singularidade facilmente dispensável. Esta mentalidade traduziu-se em milhões de mortes em nome dos regimes comunistas, fascistas e nazi (Eaton, 2001). A única esperança para se conseguir sair desta condição seria começar a reconstruir a democracia e a modernidade juntas. Uma modernidade que apesar de assumida no panorama internacional, estava agora assente sob um panorama indefinido, e consequentemente, era pela primeira vez seriamente posta em causa. O rumo que havia tomado provava que não funcionava, e a nova indefinição orientativa teria de culminar numa resposta cujo processo teria de passar pela reformulação dos seus ideais. Os modelos urbanos da década de 1920 e 1930, de entre eles a *Ville Radieuse*, inseriam-se novamente no debate geral do panorama das artes, e criavam uma nova divergência de interesses em torno da sua avaliação. Questionava-se agora se estes projetos urbanos fariam parte de uma grande falsa promessa no qual se continuaria a perder tempo e posteriormente levaria à não resolução dos problemas da sociedade, ou se ainda seria possível reinterpretar a cidade ‘Corbusiana’ como uma plataforma para relançar, numa fase aperfeiçoada para o contexto urbano, novamente essa tipologia de projeto baseado na cientificidade e na tecnocracia.

Paralelamente, ao longo da década de 1960 e da década de 1970, o desapontamento e a incredibilidade humana relacionados com a perceção do desenrolar da história ao longo do século veio instigar a tentativa de mudança social contra a condição geral vigente. Alimentando a ideia de mudança na sociedade em geral formam-se, neste período de tempo, grupos como o movimento estudantil de Maio de 1968, os ecologistas, as feministas ou os *New left thinkers*. Estas eram ideologias que nasciam da consciência das falhas existentes nas sociedades, do estado de desorientação, do sofrimento, da exploração e da crise moral e política. Na procura de alternativas, embora imperfeitas e de curta duração, o seu objetivo passava por impulsionar a sociedade e o estado vigente para a derrocada (Vieira,

Figura 22:
Manifestação de Maio de 1968
Fotografia do documentário Mourir
à trente ans
Roumain Goupil
1982

2010).

O ano de 1968, culminar de todo o processo de insatisfação que se vinha a desenrolar desde o final da II Grande Guerra, torna-se uma data decisiva na história política e cultural do Ocidente. Nesse ano, tanto nas ruas, como nas universidades ou nos meios de comunicação, foram despoletados, em capitais europeias como Paris, Berlim e Frankfurt, massivos protestos revolucionários. Podemos destacar no panorama popular europeu os estudantes franceses que, contra os poderes reguladores do Estado, da polícia e da universidade, ergueram barricadas em Paris e despoletaram um caos grevista sem precedentes que haveria de conduzir à demissão do governo Francês. No panorama político destacamos a liberalização política na Checoslováquia, em busca de uma descentralização parcial da economia, bem como do relaxamento previsto às restrições da liberdade de imprensa e a sua democratização, que acabaria com a invasão do país por parte da União Soviética e os membros do Pacto de Varsóvia. Mas não só na Europa houveram manifestos, também nos Estados Unidos da América o *Black Power Movement* amotinou-se pelos direitos civis dos afro-americanos nos EUA, encarando a repressão violenta da polícia. Na sequência do massacre da aldeia de My Lai dão-se os protestos acesos por parte do politizado movimento Hippie que sai à rua conjuntamente com os motins nos guetos e respetiva repressão policial após o assassinato de Martin Luther King no *Lorraine Motel* em Memphis, Tennessee (Bártolo, 2009).

Apesar de se destacarem em termos mediáticos, os eventos revolucionários de 1968 eram apenas o culminar de um processo de expressão própria e reação, que se havia vindo a desenrolado por mais de uma década, contra a autoridade e o *status quo* na América do Norte e na Europa (Eaton, 2001). Era o ‘ano-clímax’ para uma ‘contracultura’ que se vinha opondo, em muitos campos do pensamento e da criação artística, ao que se então denominava como ‘cultura dominante’ – o paradigma Modernista, caracterizado pelo *International Style*, presente nas sociedades ocidentais, pelo menos, desde o II pós-guerra. Era o apoderar do poder por parte da imaginação e dos desejos do ser humano, em que a ‘contracultura’ se tornaria finalmente em ‘cultura’ (Grande, 2008).

2.1. As vanguardas pós-modernas: *critical utopias*²³

“O problema político real não era garantir se a cidade funcionava, era prevenir a cidade do presente dia de funcionar (com barricadas).”²⁴ (Branzi, 2006, pp. 142-143, tradução livre).

O *International Style*, nascido dos novos avanços tecnológicos, da produção em série, da estandardização e da ambição universal de projeto, era o pensamento ideológico vigente desde o final da II Grande Guerra. Este, nascido do sonho modernista de tentar melhorar o ser humano e a sociedade em geral através do ato projetual, traduzia-se formalmente e conceitualmente a partir da vivência quotidiana desencadeada pelo ritmo citadino e pelos novos meios de captação e representação do real e pela universalização do projeto (Baltazar, 2010). Mas, apesar de dominar o panorama do design e as artes em geral a nível internacional, as suas soluções rígidas e universais começavam a ser postas em causa pelo novo homem ideológico e as suas novas formas de habitar. Com o desenrolar da década de 1960 são introduzidos os primeiros passos numa sociedade pós-industrial, e com ela desaparece, entre os muitos processos de transformação social e cultural, o mercado de massas de grande porte. O mercado, que anteriormente se estruturava e dividia de uma forma piramidal num pequeno grupo de líderes de topo e numa massa inerte de consumidores divididos por vários grupos económicos, começa agora gradualmente a transformar-se num conjunto de figuras mais ativas enquanto sujeito social. Este novo indivíduo afasta-se do ser humano modernista que acompanhava os modos e costumes que lhe eram impostos, para escolher por si mesmos os seus padrões de consumo e comportamento (Branzi, 1987).

Nascia com esta nova expressão social, aliada à transformação cultural e tecnológica, um novo momento para reconfigurar o papel do designer e do seu projeto. O projeto modernista estava morto e a prova disso era o desmantelamento ocorrido no CIAM em 1959²⁵. O racionalismo europeu, descrito como o caminho para o progresso em prol de uma sociedade ordeira e desenvolvida, a par da industrialização como o único caminho capaz de oferecer respostas a todos os problemas, contradições e limites da sociedade, levou a que a sociedade funcionasse de forma coletiva como um instrumento de reconstrução social. Mas essas mesmas contradições e limites da sociedade levaram a que a ‘máquina social’ coletiva e democrática

²³ Para a formulação deste título inspiramo-nos na ideia de Fátima Vieira (2010) em que nos é apresentado o termo: *Critical Utopia*. Segundo a definição da autora, esta apresenta-se como um vislumbre de um futuro melhor, mas nunca um futuro perfeito. Nele são exploradas as falhas da sociedade existente de forma a alertar os seus ‘espectadores’. O seu objetivo final é atingido quando impulsiona os seus ‘espectadores’ a procurar alternativas futuras para o estado vigente. Daí estas se designarem “Utopias Críticas” (Vieira, 2010, p.18, tradução livre).

²⁴ Transcrevemos a passagem original em inglês: “The real political problem was not to guarantee that the city would function, but to prevent the present-day city from functioning (with barricades).”.

²⁵ O CIAM acaba por ser desmaterializado no ano de 1959 como consequência das divergentes visões que começavam a despoletar no seu interior relativamente à cultura de projeto. Após Le Corbusier ter abandonado a entidade em 1955 devido ao crescente uso da língua inglesa nas conferências, começa-se a sentir o abandono ideológico no CIAM. Mais tarde e apostando na reforma ideológica da entidade, nasceu o grupo *Team 10* e os movimentos *New Brutalism* e *Structuralism*.

fosse gradualmente ganhando lentidão na sua função da procura de inovação, abrindo lugar para a reconstrução social no campo do design e da arquitetura. O problema deixava de envolver a concepção de uma cidade melhor mas sim apoderar-se da cidade do presente. O ato de projetar tinha agora novas funções que deixavam de se dirigir diretamente à concepção da cidade futura ideal, mas na habilidade de desmistificar os sistemas da lógica em que a cidade do presente se baseava (Eaton, 2001). Nascia uma “nova visão holística do mundo e do ser humano que se estabelecia através de uma particular conjuntura histórica: cultura, sociedade e tecnologia eram, mais uma vez, as forças que desencadeavam uma necessária mudança social e política que se sustentava ideologicamente através de valores como a defesa da integridade do indivíduo, a melhoria das condições materiais assim como a contestação dos conflitos armados”. (Baltazar, 2010, p. 105).

Influenciado pela necessidade espaço-temporal crescente do corpo e da mente humana para com os métodos produtivos da sociedade moderna, o ser humano, começa a demonstrar alguma fadiga para com o sistema capitalista vigente. Começa-se a formar uma separação uma desconexão entre as forças laborais e a sociedade em que vivem. A modernidade e o seu sistema de produtividade exponencial começavam a ser rejeitados um pouco por todo o mundo num movimento contra cultural pós-industrial. Nunca deixando de se interligar, formam-se ações de recusa distintas de reformulação do Modernismo em que as suas abordagens vão-se disseminando por vários continentes e contextos distintos.

2.1.1. O happening tecnológico

Contextualizadas no panorama norte-americano, começavam a surgir as primeiras formas de recusa do contexto modernista através da *Drop City* e o grupo *Ant Farm*. O espírito projetual norte-americano de rejeição é despoletado pela fadiga crescente do sistema capitalista e a necessidade industrial de alimentar a produtividade e a expansão económica. As suas visões, comumente conhecidas por *dropping out*²⁶, caracterizaram-se pela radicalidade e poder que a apatia, a recusa do estilo de vida normalizado e a inatividade perante os ciclos produtivos capitalistas tinham no seio da sociedade norte-americana. Formaram-se novos modos de habitar e viver apoiados numa reorganização territorial e no fenómeno tecnológico emergen-

²⁶ A expressão aplicava-se quando um indivíduo ou grupo pretendia sair ou recusava a inserir-se num grupo por razões práticas, necessidades ou desilusões com o sistema adotado. Na década de 1960, *dropping out*, era usado para caracterizar quem se ‘desligava’ da sociedade estabelecida até então. Inerentemente, a expressão está intimamente associado aos movimentos contra culturais da época, com os *hippies* e com as comunas.

te. Essa transformação é primeiramente evidente nos Estados Unidos da América através da deslocalização de milhares de *hippies* para novas comunidades alternativas na Califórnia e no Novo México. A *Drop City* foi uma das alternativas que se instituiu em 1965 no Colorado. Privilegiando um sistema que se baseava em valores como a felicidade, a comunidade e a recusa do tradicional sistema económico, a *Drop City* despoletava um sentimento de revolta e irritação no segmento tradicionalista da classe média americana. A simples existência de uma comunidade que se estabelecia e afirmava sem necessidade de quarenta horas de trabalho semanais era um ‘murro’ no sistema económico da sociedade ocidental. Os edifícios cúpulas construídos a partir da reciclagem de material usado e da cultura consumista eram, literalmente, o lixo Americano (Scott, 2010).



Figura 23:

Drop City
Colorado, Estados Unidos da América
1965

Influenciados por esta abordagem comunitária e coletiva, e apoiados no fenómeno tecnológico emergente e no conceito de mobilidade, surgem os *Ant Farm*. Desenvolvendo uma prática coletiva que suprimia o sentido individual em prol de uma inteligência coletiva, o grupo demarcava-se da figura do arquiteto e do designer modernista como projetista condensador do mundo que o rodeava. Mas a recusa não era total. Um dos principais pilares do grupo, já vindo a ser trabalhado na cidade desde as abordagens modernistas, foi o sentido de mobilidade. Mas a sua mobilidade torna-se distinta da época modernista podendo-se afirmar também como efémera (Scott, 2007). Projetos como o *Dream cloud on the beach*, em que se privilegiava o sentido estrutural mutável, leve e portátil, ou *Spare*

tire inflatable, que se afirmava através da dualidade de conceito permanente/efêmero, eram exemplos pragmáticos da nova abordagem reformulada das características modernistas. Mas as suas características vanguardistas não se ficaram apenas pelo aspeto contra cultural. O seu projeto *Clean air pod* demonstrava também que o sentido utópico estava bastante presente na sua realidade de projeto. Alertando, através de um caráter performativo e irónico, para a poluição da qualidade do ar que se respirava, esta intervenção objetivava o despertar dos ‘espectadores’ para o futuro próximo que lhes era demonstrado (Lord, 2010).



Figura 24:
Dream Cloud on the beach
Ant Farm
1969



Figura 25:
Spare tire inflate
Ant Farm
1970



Figura 26:

Clean Air Pod
Ant Farm
1970

Mas não só no panorama Norte-Americano se propagava este movimento contra cultural, também no contexto Europeu, com os *Archigram*, e no contexto Nipónico, com os *Metabolistas*, e a partir do fenómeno tecnológico do qual os *Ant farm* se apropriavam, se desenvolviam abordagens para a mudança da sociedade e o respetivo sistema em que o ser humano vivia. Imaginando um futuro em que a crença de que a combinação dos avanços da tecnologia com a mudança social poderiam promover um ato projetual mais humano e pronto para as complexidades e oportunidades da vida contemporânea, os *Archigram*, formados em 1961 por jovens arquitetos londrinos, imaginavam o futuro através das suas publicações, que influenciavam toda uma panóplia de arquitetos, com visões utópicas do espaço urbano. Estas contiveram as imagens dos mais icónicos projetos em design e arquitetura do século XX. O seu repensar da relação entre a tecnologia, a sociedade e o ato projetual reinventou o modo como era abordada a cidade na época. O urbanismo, na visão dos *Archigram*, materializar-se-ia sob valores como a constante mudança e autorrenovação como se de um evento social se tratasse (Cook, 2009). Um urbanismo que deveria romper com os conceitos modernistas mas mesmo assim reter algumas das suas ideologias. Desde a arquitetura abordada sob uma perspectiva capitalista²⁷, às suas instalações temporárias, às cidades mecanizadas ou às visões utópicas do urbanismo em geral, o grupo britânico apoiava-se no pensamento experimental e no ensino desta nova abordagem para refazer a cidade e a sociedade em que viviam. O seu espírito projetual é evidente em projetos como a *Walking city*, que imaginava um futuro em que as fronteiras eram abolidas em prol de um estilo de

²⁷ Associada ao mercado de massas e intimamente ligada com o consumismo excessivo este tipo de abordagem projetual era também apelidada de *throw-away architecture*.

vida nômade, a *Plug-in city*, que era construída a partir da rede de interconexão entre as suas variadas partes, ou a *Instant city*, que explorava possibilidades de injetar dinamismo em partes do contexto urbano através de eventos temporários. As suas visões propunham o uso de capsulas, megaestruturas, componentes insufláveis ou temporárias, carros, mobiliário, roupas e *gadgets* para substituir as convencionais formas da cidade e repensar a sociedade e as formas de habitar através das novas tecnologias (Cook, 1999).

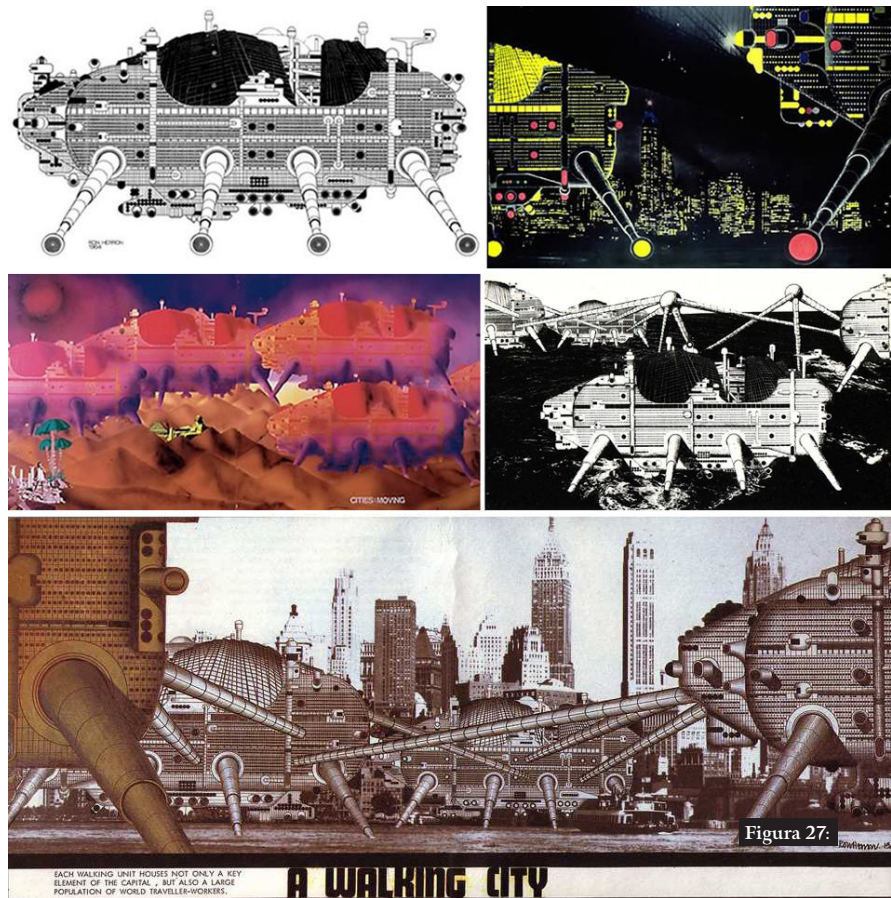


Figura 27:
Walking City
Archigram
1964

Figura 27:

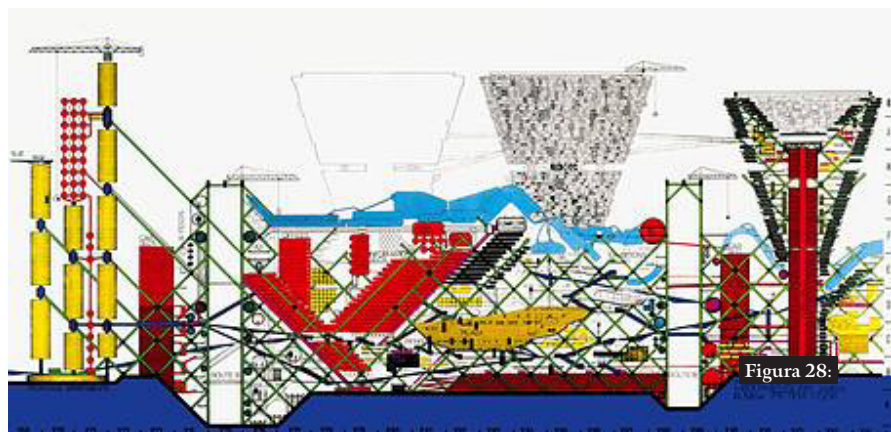


Figura 28:
Plug-in City
Archigram
1964

Figura 28:

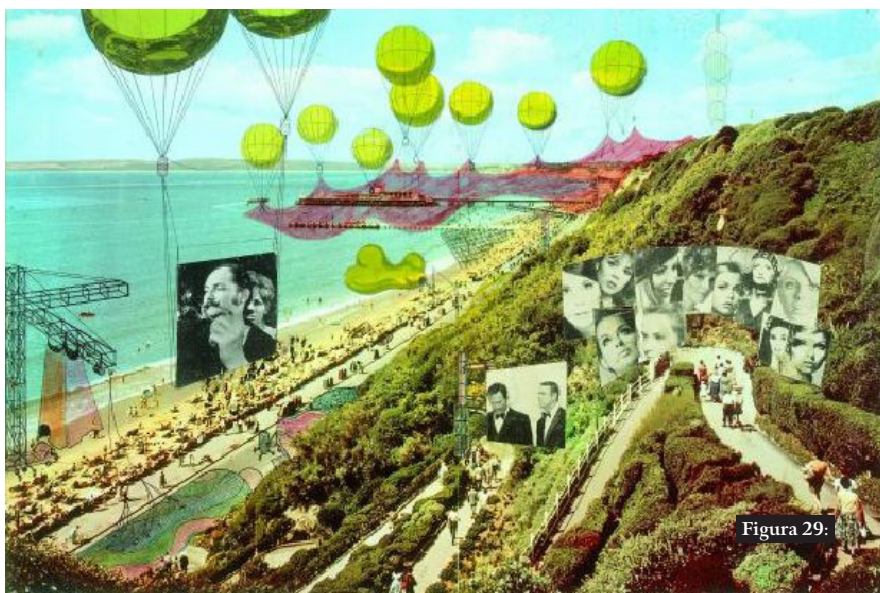


Figura 29:

Instant City em Bournemouth
Archigram
1968

Seguindo os padrões ocidentais do Movimento Moderno, também os *Metabolistas* ambicionavam o reformular dos ideais sociais do mundo em que viviam e a conceção de uma nova abordagem projetual na reconstrução do Japão pós-guerra. A sua ideologia baseava-se na reconfiguração da cidade modernista cujo processo, acreditavam, levar a urbe a experienciar uma condição pós-industrial. Para tal, as suas visões concebiam a cidade sob uma perspetiva orgânica. Esta deveria ser metamorfoseada e evoluir como um organismo vivo às necessidades da população. Todos estes conceitos evoluíram com a necessidade de conseguir acompanhar a rápida expansão urbana das cidades contemporâneas. Tendo dificuldade em realizar tal objetivo, os *Metabolistas*, em vez de criarem ‘destinos físicos’ criaram a noção de processo e padrão que visavam dar uma resposta tanto ao presente como a um futuro distante. Assim, para acomodar a construção e regeneração da cidade, e no seguimento do pensamento ideológico expresso anteriormente, os *Metabolistas* privilegiavam as tecnologias na sua componente transformativa baseada em componentes pré-fabricados e reformulavam partes obsoletas da cidade que fundavam novos ciclos de vida. Analisando os *Metabolistas*, estes eram uma continuação da racionalidade do movimento modernista ao qual era adicionado o caráter democrático. Na sua visão, cada homem poderia construir a sua própria casa. Projetos como a *Nakagin capsule tower* de Kisho Kurakawa servem como exemplo de como esquemas capsulares pré-fabricadas poderiam, enquadrados num sistema aberto e com possibilidade de transformação posterior, dar resposta à necessidade de adaptação do meio ao utilizador. As suas capsulas, desenhadas para poderem ser retiradas, acrescen-

tadas e mudadas de sítio nas duas torres edificadas, permitiam serem conectadas e combinadas para aumentar o espaço habitacional mediante as necessidades individuais de cada morador ou família. Os seus esquemas utópicos eram o reflexo das contradições entre o planeamento racional centralizado na figura do projetista e o desejo pela identidade e a individualidade (Lin, 2010).



Figura 30:
Montagem das capsulas na Nakagin
Capsule Tower
Kurokawa Kisyô
1972

Figura 30:



Figura 31:
Interior de capsula da Nakagin Cap-
sule Tower
Kurokawa Kisyô
1972

Figura 31:



Figura 32:
Nakagin Capsule Tower
Kurokawa Kiso
1972

Esta individualização na aproximação ao utilizador e aos seus desejos de ‘habitar’ o espaço, levava os projetistas a centrarem-se cada vez mais nesta temática. Pretendia-se conseguir corresponder às necessidades das minorias e do ‘indivíduo’ e acompanhar a crescente mudança social que se apropriava da sociedade. Mudanças que se vinham a materializar em iniciativas como a *Poor People’s March* e a sua respetiva instalação *Resurrection city* em Washington D. C. e que surgiam como um espelho da transformação social que estava em curso. A exposição das condições de vida da comunidade negra, através das suas tendas e barracas, questionavam o sentido da lógica do projeto numa perspetiva modernista, apoderando-se do espaço urbano e interligando-o com o conceito de espaço doméstico. Os limites entre ambos esbatiam-se e davam lugar a novas apropriações que o Movimento Modernista tendia a ignorar.





Figura 33:
Família de hippies ativistas acampada na Res-
urrection City
Washington D. C.
1968

2.1.2. Do espaço urbano ao espaço doméstico

“O projetista devia estar na rua, no espaço real, onde as batalhas se travam e, por isso, onde as transformações se poderiam dar” (Bártolo, 2009, p. 549).

Assim como por toda a Europa e Estados Unidos da América, também em Itália estava em progresso uma revolução cultural protagonizada pela classe operária e pelos estudantes que denunciavam as suas más condições de trabalho, os baixos salários, a precariedade habitacional, educacional e do sistema de saúde. Este contexto iria servir como incentivo para o início de um processo do design que assentaria num carácter revolucionário privilegiando os processos socialmente integradores (Baltazar, 2010).

Conjuntamente com o contexto social e político também o ato projetual passa a questionar o que realmente significava projetar. A crescente tensão não permitia mais a extensão do passado modernista enquanto projeto disciplinador e autoritário, era necessário um projeto que se tornasse base para novas possibilidades e não se impusesse sob uma formulação efetiva. “E mais do que se pretender encontrar uma resposta definitiva para a questão, pretendia-se sublinhar que a questão não admite ‘respostas definitivas’, antes pressupõe um questionar permanente. ‘Projetar’ deve, assim, envolver, de cada vez, o questionar do sentido do projeto, envolver a sua transgressão, questionar a sua eficácia, o seu poder e atualidade.” (Bártolo, 2009, p. 551). É assim que o design passa a ser encarado como uma atitude radical, flexível e sarcástica, desafiando a capacidade da cultura Moderna conseguir dar respostas apropriadas ao conflito político, sem rejeitar todo o processo social inerente. Um fenómeno crítico e projetual que unia diferentes grupos e tendências numa só frente e que rejeitava a cidade organizada em prol da liberdade de itinerários e escolhas. Era a recusa da cultura passada, radicalizando e reestruturando o Movimento Moderno de forma a formular uma nova e diferente cultura. A representação de mais uma frente liberal que se aliava e entrava em consonância com o conflito político da época (Branzi, 2006).

Neste contexto ideológico, a exposição *Italy: the new domestic landscape*, organizada por Emilio Ambasz e apresentada no MoMA em 1972 tornava-se um dos momentos que mais visibilidade dava ao contexto dinâmico, complexo e politizado que o design Italiano assumia no início da década de 1970. Apresentando projetos de autores como Mario Bellini, Alberto Rosselli, Marco Zanuso/ Richard

Sapper, Joe Colombo, Gae Aulenti, Ettore Sottsass, Gaetano Pesce, Archizoom, Superstudio, Ugo La Pietra e Gruppo Strum 9999, a exposição ganha uma grande notoriedade histórica e uma relevância contemporânea ao expressar e tentar reformular as possibilidades visionárias da interligação entre o design e a arquitetura: doméstica em escala, urbana no contexto, e potencialmente revolucionária na prática social e política. Tornava-se objetivo da exposição interrogar o ambiente do dia-a-dia das pessoas e projetar espaços e objetos que lhe dessem estrutura. A abordagem orientativa aproximava-se dos objetos como agentes da transformação espacial e social, na medida em que deveriam ser concebidos como intermediários entre utilizador e contexto e relacionados com ambientes. Seria de esperar que os objetos se tornassem uma antítese ou inclusão nas forças vivas da sociedade urbana. Era a reflexão do repensar dos limites da arquitetura, dos espaços domésticos, das suas condições e dos seus territórios (Gallanti, 2009).

Mas a exposição, assim como já o referimos, foi apenas uma reflexão. Muito deste processo ideológico vinha a ser desenvolvido ao longo da década anterior no contexto italiano. Centramo-nos assim na abordagem a dois grupos radicais italianos fundados no ano de 1966: o grupo *Archizoom Associati*, constituído por Andrea Branzi, Gilberto Correti, Paolo Deganello e Massimo Morozzi e o grupo *Superstudio* constituído por Adolfo Natalini e Cristiano Toraldo di Francia.

Os seus idealismos, apoiados tanto em propostas utópicas como pragmáticas, viriam a diferir um dos mais duros golpes reestruturalistas no Movimento Modernista. Esbatiam-se as fronteiras entre ‘projeto’ e ‘discurso crítico’ e procurava-se a utilização de novos meios e tecnologias como potenciais ferramentas de democratização e produtoras de novas relações entre o ‘criador’ e o ‘público’ (Bártolo, 2009). Geravam-se novas visões utópicas que não iam mais de encontro à visão Moderna, com projetos positivos de cidades futuras alternativas, mas em vez, adotavam visões contra utópicas, provocativas e exageradas de tendências existentes, focando um mundo de pesadelos que acreditavam estar ao virar da esquina mas que ainda não havia chegado (Eaton, 2001).

É neste contexto que em 1969 o *Superstudio* apresenta o seu projeto *Il Monumento Continuo* como um ataque à arrogância expansionista que os Modernistas assumiam no planeamento urbano. Neste modelo arquitetónico, visando a linguagem universal, o mundo é coberto por uma rede isotrópica tridimensional de vidros refletores que invade cidades e locais geográficos mundiais, caricaturan-

do a ambição estandardizada, racional e universal do Modernismo (Eaton, 2001). Experiência que foi trabalhada e alargada para um projeto de doze cidades ideais, representando e satirizando cada metrópole uma diferente característica do urbanismo Moderno, que foi mais tarde publicada, em 1971, na *AD Magazine* (Glancey, 2003).

Mas no mesmo ano que o *Superstudio* apresenta o seu projeto *Il Monumento Continuo*, o grupo *Archizoom Associati* vai mais longe e projeta a *No-stop city*. Este seria um projeto que viria trazer a debate a formalidade da arquitetura moderna e a sua rígida ideologia desajustada com os novos habitares (Eaton, 2001). Nesta, a cidade assume-se livre da arquitetura, onde a tecnologia e a natureza não se juntavam, mas eram unidas. Um enorme espaço/cidade incubador sem arquitetura, onde espaços e funções deixavam de existir. Lugares vazios onde os seus habitantes poderiam projetar a suas próprias atividades sem ordem ou significado, sem se preocupar com o seu direito de imaginar o próprio espaço a seu gosto. A arquitetura desaparecia num ambiente de relações percetivas dos rituais domésticos (Ambasz, 1972).

Também o design de objetos se associava à reinterpretação e rutura com a condição vigente expressando o direito a imaginar, incentivando analogias e forjando o fator lírico como força motriz única do mundo. Objetos sem arquitetura e sem cidade, como a *Paramount table lamp* do *Gruppo Urban future organization*, afirmavam um mundo de desordem, de descontinuidade e de funções indefinidas através de um *clash* entre diferentes partes descontextualizadas (Branzi, 2006).

Figura 34:
Il Monumento Continuo
Superstudio
1969



Figura 34:

Figura 35:
No-stop City
Archizoom Associati
1969

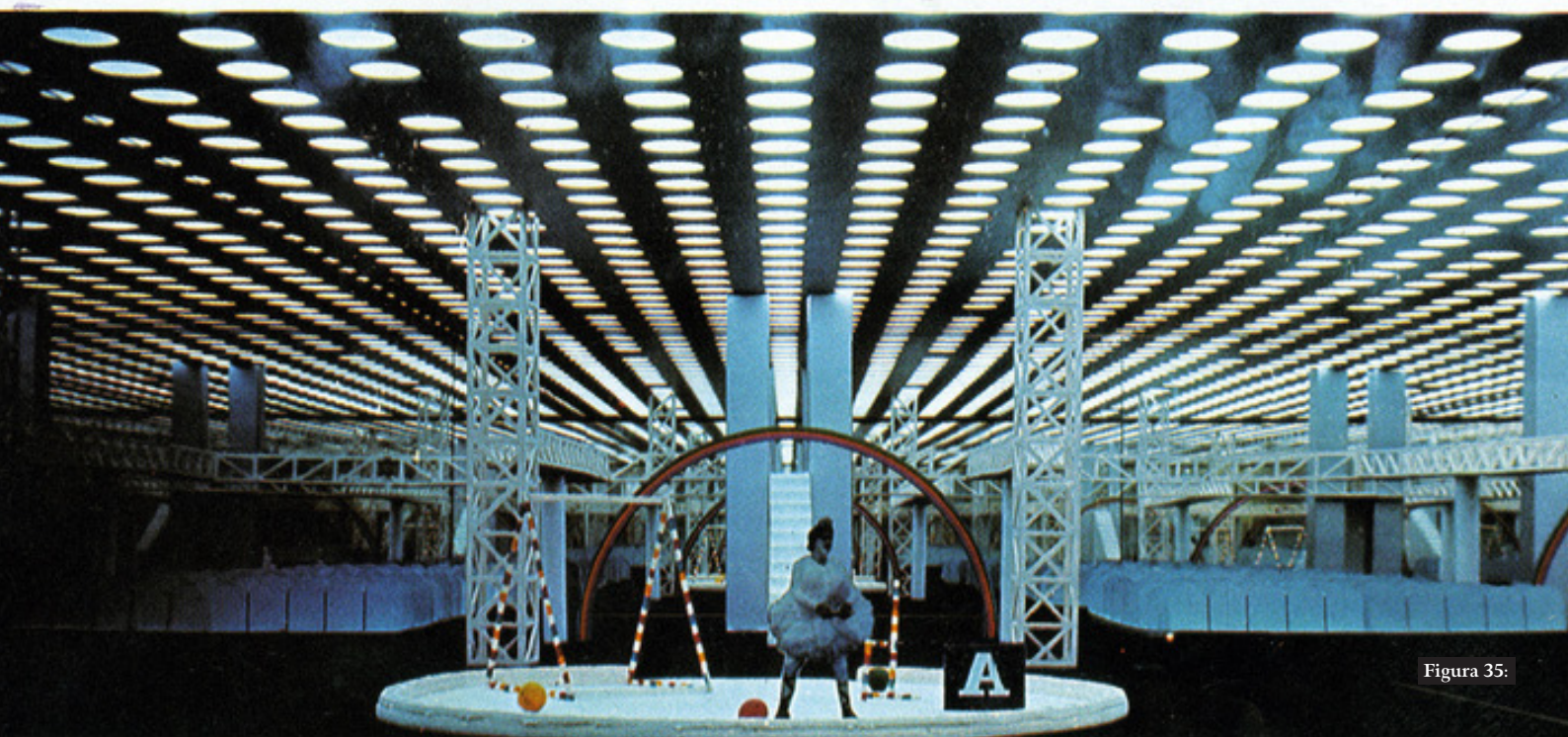
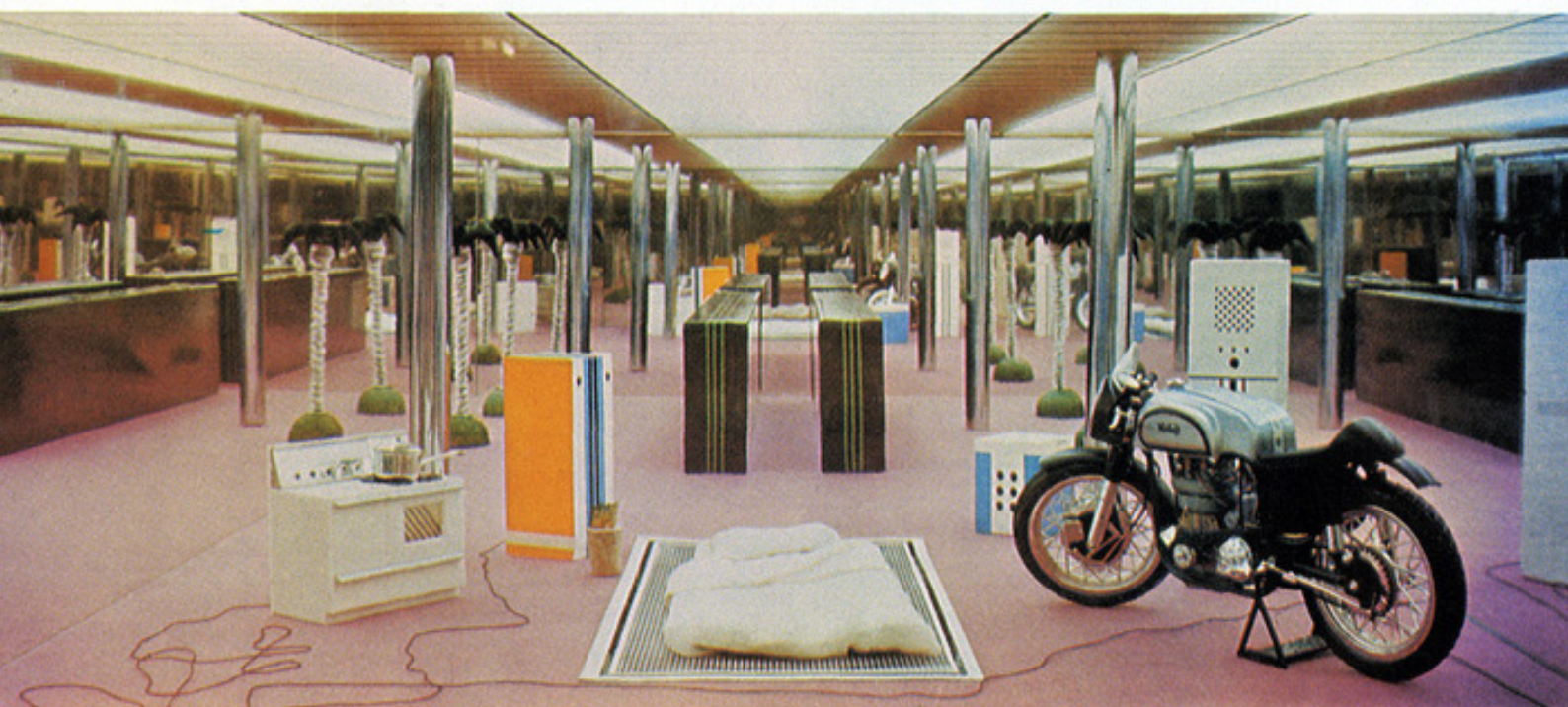
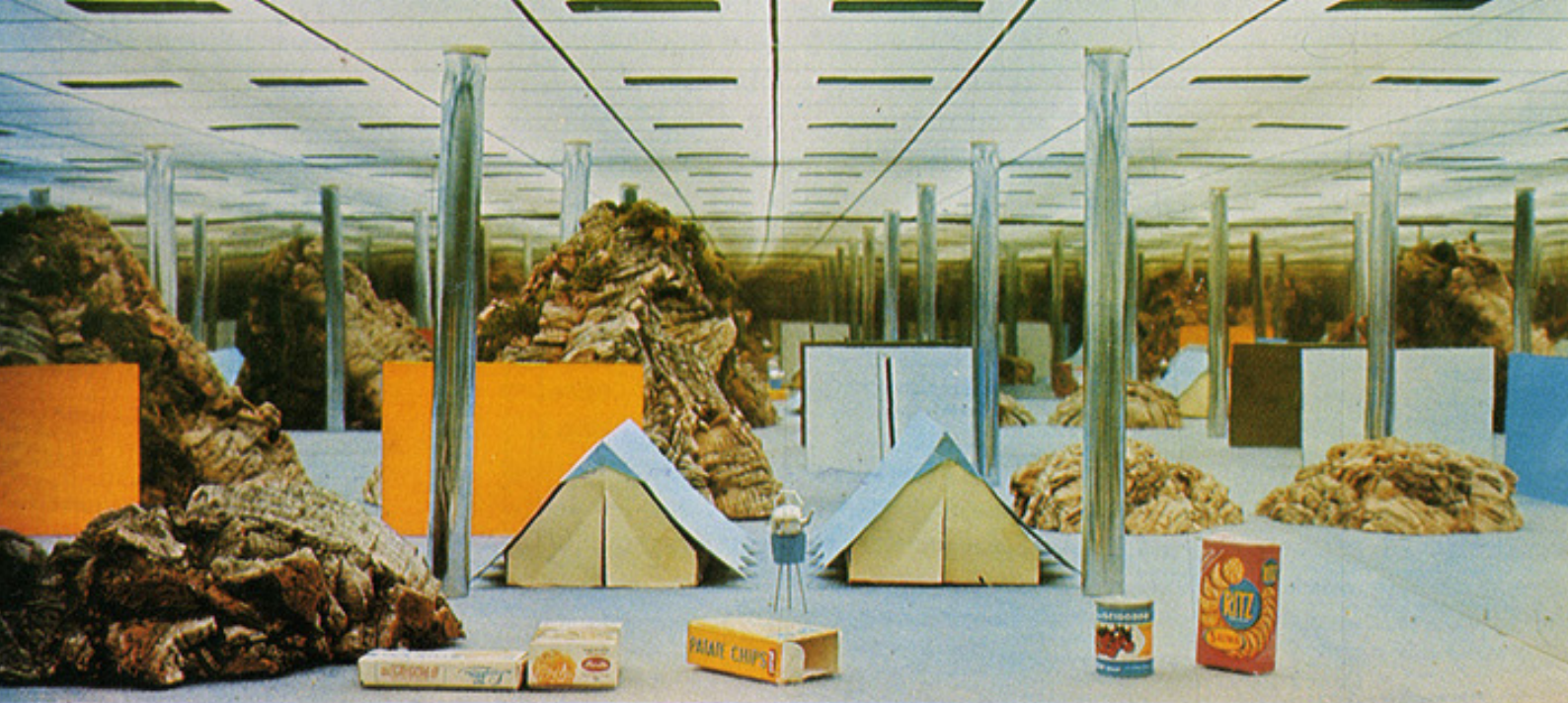


Figura 35:

Rompia-se a imposição da lógica moderna de controlo, em que os espaços e os objetos ditavam os atos comportamentais individuais e coletivos como um instrumento de poder disciplinar, e com ela caía também o conceito de ‘maioria’ como valor para dar lugar a uma cultura de ‘minoria’. Desenvolvem-se durante a década de 1970 novos modelos, linguagens, comodidades, que elevaram o nível cultural da sociedade e seu respetivo consumo. Mas a ‘produção intelectual de massa’ não evolui para os valores espirituais ou para a cultura, evolui para o comportamento privado, para as modas e para a comunicação de massa (Branzi, 1987).

Em 1975, Andy Warhol referia: “O que é ótimo sobre este país é que a América começou a tradição onde os consumidores ricos comprem essencialmente as mesmas coisas que os pobres. Você pode estar a assistir televisão e ver Coca-Cola, e você sabe que o presidente bebe Cola, a Liz Taylor bebe Cola, e simplesmente pensa, você pode beber Cola também. Uma Cola é uma Cola e nenhuma quantia de dinheiro pode comprar uma Cola melhor que o vagabundo da esquina está a beber. Todas as Colas são boas, a Liz Taylor sabe isso, o Presidente sabe isso, o vagabundo sabe isso.”²⁸ (Moffat, 2007, tradução livre).

28 Transcrevemos a passagem original em inglês: “What’s great about this country is that America started the tradition where the richest consumers buy essentially the same things as the poorest. You can be watching TV and see Coca-Cola, and you can know that the President drinks Coke, Liz Taylor drinks Coke, and just think, you can drink Coke, too. A Coke is a Coke and no amount of money can get you a better Coke than the one the bum on the corner is drinking. All the Cokes are good, Liz Taylor knows it, the President knows it, the bum knows it.”

É entre a procura do sentido da criação num mundo dominado pela ameaça da integridade das condições sociais e culturais através da comercialização, que a *Pop Art* tão bem refletia a sua sarcástica denúncia das realidades do mundo da comodidade e do consumismo (Castelo, 2002). É sobre estas consequências da aceleração das transformações tecnológicas sobre o desenvolvimento destas mesmas condições que Paolo Deganello, elemento do grupo *Archizoom Associati*, passa a incidir o seu trabalho. Caracterizado por influências políticas Marxistas no contexto de contestação estudantil da década de 1960, os seus projetos incidem na ética orientada para a emancipação coletiva a ser concretizada através de um novo modelo de sociedade assente na equitativa atribuição de bens e direitos (Burkhardt, 2009).

O produto, através da comunicação social, tinha-se tornado a nova linguagem da época, era este que dava identidade ao cidadão. A beleza era o instrumento de poder. Essa ideia partia de uma elite de ‘minoria’ ao qual a ‘maioria’, constituída pelos excluídos, se deveria uniformizar. Uma maioria que Paolo Deganello (2009, p. 183) definia como “os negros da América, as feministas, os *hippies*, os proletários de todo o mundo, os desempregados, os sem terra, os árabes, os palestinianos, os homossexuais, os *punks* enquanto contestadores, os diferentes, os excluídos” enquanto inspiradores

e destinatários do seu projeto. Era um luxo que fascinava e tentava ensinar as classes menos abastadas como habitar e vestir, resultando na tentativa de imitação com o material possível ao alcance das massas: cópias feias e falsas, produtos vulgarizados de um bem-estar da classe abastada. Assim, a procura de um novo projeto do habitar, que se deveria libertar da arrogância cultural, do bom gosto Moderno e das classes elite, tornou-se a nova maneira realista de realizar projeto e fazer cultura. O direito a imitar torna-se o início do novo projeto de design, contrapondo com cópias que através do artifício tecnológico e virtuosismo da produção seriada tornavam “uma pele falsa mais bonita e brilhante que a verdadeira, e que precisamente através da produção em série, como queria o movimento moderno, se tornavam acessíveis aos nossos destinatários...Naqueles produtos cópia feia, tecnologicamente evoluídos, construíamos os nossos textos figurativos. Aquele falso era para nós mais bonito do que o verdadeiro.” (Deganello, 2009, p. 184).

Surgia uma nova beleza que emergia das contraofensivas dos excluídos, dos isolados e dos vencidos, cujos projetistas davam voz e contrapunham à ideia dominante. Considerada uma disciplina inferior em relação à arquitetura, os arquitetos rebaixavam-se ao design, tornando-se projetistas de produtos, ou descendo ainda mais até se ‘prostituírem’ na moda (Deganello, 2009).



Figura 36:

Sofá Safari
Archizoom Associati
1966

O sofá Safari projetado pelos *Archizoom Associati* em 1966, realizando uma analogia com os movimentos minoritários, funciona como um espelho amplificador dos factos sociais emergentes. Através da sua carga *Pop* revela o ‘real’ tal como ele é. Sem a ignorar, torna a habitabilidade funcionalista numa articulação da forma que comunica a cultura figurativa do negro e do seu vestuário feminino através da imitação de pele do leopardo, toma posição contra a elitista abstração através da sua figurabilidade e ‘mau-gosto’, à lógica de sentar racional (em fila) opta pela anárquica (sendo o sofá constituído por módulos este não impõe uma forma fechada). “O projeto opera, assim, de certa forma como um sismógrafo atento aos movimentos sociais, inclusive os mais subtis e minoritários, sendo que o projetista – tal como Paolo Deganello o representa – não deve servir para impedir o tremor de terra mas para contribuir para a sua plena manifestação.” (Bártolo, 2009, p. 548).

“Projetar é, assim, revelar uma parte do real, dá-lo a ver, figurá-lo, representá-lo de modo a que esse real se torne compreensível. A função do projetista é, então, ‘projetar’ o que já existe (mas que pode estar escondido, oculto ou marginalizado) e destacá-lo no modo como ele existe” (Bártolo, 2009, pp. 552-553).

O design torna-se um processo projectual com objetivos relacionados com o desenvolvimento da vertente humana em conexão com uma rede social, afirmando-se como um processo de diálogo entre o projeto e o público. Criticando abertamente a vertente consumista do design, este deveria estar disponível perante as solicitações quotidianas e a aceleração tecnológica do mesmo modo que deveria forjar novas ligações entre o público (Baltazar, 2010). Um design para todos mas que não assenta sobre a universalidade estandardizada que a primeira fase do Movimento Moderno assumira. A experiência deveria ser uma reflexão particularizada, ensaiando uma reaproximação ao mundo a partir de uma mediação entre sujeito e contexto.

É no seguimento desta ideologia, e transportando a ação para o contexto Português pós 25 de Abril de 1974, que podemos contextualizar e encontrar uma das mais emblemáticas atividades projetuais de integração social e mediação entre o projeto, o público e o contexto: o Serviço de Apoio Ambulatório Local – S.A.A.L. A situação da habitação em Portugal nos seus primeiros anos de liberdade, após a ditadura que se tinha instalado ao longo da Segunda República, era preocupantemente grave. Cerca de vinte e cinco por cento da população do território nacional continental estava alojada em habitações sem qualquer espécie de indicadores de segurança, conforto, higiene e privacidade. O avolumar incessante e extensivo do parque habita-

cional nas áreas urbanas levava a que se comesçassem a implementar bairros de lata, barracas e construções sem qualquer tipo de condições mínimas habitacionais. Surge assim em 1974 pela mão de Nuno Portas, então secretário de estado da habitação, o S.A.A.L.. Concebido como um programa estatal para o realojamento de populações de baixo rendimento este traduz a cedência e a resposta parcial do Estado Português às necessidades de habitação da população mais desfavorecida e carenciada (Jacinto Rodrigues, 1976).



Figura 37:

Construção de casas através do Serviço de Apoio Ambulatório Local
Fotografia do documentário As Operações SAAL
João Dias
1974 - 75

Esta não era uma revolução de metáforas em que muitos dos grupos radicais italianos se baseavam, esta era uma revolução da realidade, relegando expressões utópicas para segundo plano e partindo da realidade para trabalhar com a realidade. Mas, apesar de não existir um radicalismo utópico, não nos são fechadas as portas do utopismo. O objetivo principal do S.A.A.L., para um país que acabava de sair de um sistema autoritário, seria construir a felicidade e o bem-estar para hoje como alicerce para o futuro. Era um processo em que os moradores pobres, sendo protagonistas assumidos desse processo de construção, tiveram consciência plena de que, para refazerem a cidade, deveriam ter um ponto inicial de partida: a comunidade onde habitavam e as suas respetivas casas.

“Por isso a distinção entre urbe e cidade não lhes interessou, sendo uma e outra a nova Pátria de que lançavam as fundações. O S.A.A.L. foi como começar pelo princípio de todas as coisas. Antes do direito à cidade esteve o direito ao lugar, ao lugar da infância e do crescimento, de sedimentação da comunidade vicinal. O direito ao lugar escolhido, recusando a fatalidade da expulsão para as periferias suburbanas da ausência de cidade que hoje pertencem sobretudo aos imigrantes, os novos moradores pobres que, chegam de todo o mundo” (Alves Costa, 2009, p. 11).





Figura 38:
Reunião do Serviço de Apoio Ambulatório
Local
Fotografia do documentário As Operações
SAAL
João Dias
1974 - 75

Na realização do S.A.A.L. assumem-se como principais intervenientes o Estado, que se encarrega de fornecer gratuitamente todas as infraestruturas de apoio às habitações, subsídios em dinheiro, elementos jurídicos para expropriações e o terreno que deveria ser pago, inicialmente por um empréstimo monetário do Estado, pelos moradores ao longo dos seguintes anos; o Serviço de Apoio Ambulatório Local que é constituído pela comissão coordenadora e as brigadas técnicas, responsáveis pela conceção dos planos e apoio à construção e autoconstrução pela população; as empresas de construção e fábricas ligadas à atividade construtora que estabelecem contatos para a execução da construção de casas e materiais de utensílio ligados às obras; os proprietários dos terrenos ou senhorios das casas sem condições onde os trabalhadores viviam; os operários que exercem sobretudo atividades ligadas à construção das casas; e por fim as associações de moradores constituídas por inquilinos das futuras casas organizados nas associações, que se tornariam em trabalhadores - moradores, sendo clientes e senhorios, gerindo o dinheiro que o estado lhes empresta e que virão a amortizar através da renda das casas (Jacinto Rodrigues, 1976).

Mas o que realmente se sobressaiu do processo S.A.A.L. foi o carácter participativo que esta ação assumiu entre Estado, projetistas e moradores na remodelação e na ambição de remodelação do espaço em que viviam. Afastando-se da lógica da Utopia e/ou Revolução ²⁹ o S.A.A.L. enquadrar-se-ia mais numa perspetiva de Utopia e/ou Participação, através da criação das associações ou cooperativas de moradores que trabalhariam diretamente com brigadas multidisciplinares nas quais se integravam arquitetos, sociólogos, geógrafos, entre outros. Foi através deste duro e paciente diálogo entre as várias partes intervenientes em que cedências e inovações construíram um projeto unitário que marcava a profunda evolução da população residente em relação ao contexto anterior à revolução de 1974. Um projeto que se quis ‘radicalmente’ económico e que atendia às exigências manifestadas na tentativa de um melhoramento, ainda que pontual e com possibilidade reduzida de qualidade e conforto, das condições de vida da população (Siza, 2008). O S.A.A.L. surge como um encontro, curto e único na história social e cultural portuguesa entre projetistas, políticos e habitantes. A ênfase do papel da população neste processo leva mesmo a que os projetistas se assumissem como um fator secundário, uma ferramenta que Siza Vieira caracteriza com a sua célebre frase: “Nós somos a mão do povo!” (Dias & Ribeiro Chaves, 2007).

Mas apesar de ser um processo que apesar de trazer benefícios

²⁹ Fazemos referência ao encontro internacional Ue/oR: Utopia e/ou Revolução que se desenvolveu em 1969, por iniciativa de Piero Derossi, no Politécnico de Turim. As ideias expressas nesse encontro iam de encontro à transformação social que estava em curso, intimamente marcada pelas convulsões de 1968, e de como o projeto poderia dever ser questionado e a sua lógica radicalizada.

reais para a população residente e para a cidade, levanta também vozes críticas que o enquadram numa perspetiva menos lírica. Segundo Bandeirinha (2009) este seria pensado também para que fosse entendido que o ordenamento dos espaços era pensado com, e pela população. A ideia de uma participação mais ativa dos destinatários visava conferir maior credibilidade ao ato projectual, alargando a sua capacidade de interferência social, tradicionalmente limitada ao papel de resposta às encomendas do poder. Um ponto conflituoso que é recentemente debatido por Siza Vieira (2009) no artigo *Um processo participativo também pode ser manipulável*, referindo-se ao processo do S.A.A.L como um processo de manipulações.

“É muito fácil um processo destes cair na ‘manipulação’, no estabelecimento de relações de uma certa ‘submissão’, por razões várias. Basta a imagem de ‘superioridade intelectual’ dos arquitetos (uma imagem falsa, mas que por vezes dispõe de instrumentos para se impor), para que o processo acabe por ser defeituoso. Por outro lado também pode haver – e houve durante o SAAL – muitas manipulações internas por parte das comunidades envolvidas. Por isso, a ‘participação’ tem de ser um debate, que não fuja ao conflito, mas que também não fuja à manifestação das ideias com total abertura; e, depois, à sua análise e à sua eventual integração” (Siza, 2009, p. 17).

Talvez seja essa ‘integração’ de ideias que, apesar de um processo com um resultado relevante quando nos referimos ao conjunto de bairros resultantes, raramente conseguiu distanciar as propostas de habitação das propostas do Movimento Moderno, levando a que a ‘participação’ fosse integrada nas tipologias já enraizadas, experimentadas e justificadas na cultura projectual portuguesa prevalecente (Santos, 2009). Talvez resultasse deste mesmo ponto, acrescentando, tal como Jacinto Rodrigues (1976) refere, a eliminação da individualidade da casa (visto que as decisões eram tomadas através de cooperativas e em conjunto), as principais dificuldades de entendimento referenciadas, entre projetistas e moradores. Ou talvez, assim como Siza (2009, p. 19) expõe, “tudo o que possa pensar sobre diálogo e a participação terá, porventura, um aspeto muito utópico, muito de ‘ideal’”.

Os anos que se seguiram à Revolução foram marcados pela instabilidade política, por uma sucessão rápida de diferentes desígnios para o país e por uma dificuldade crescente de ouvir e de se fazer ouvir, de esclarecer e de realizar, o que fez com que muitos projetos sociais, entendidos como fenómenos característicos da época revolucionária, fossem reduzidos a simples intenções ou ficassem

inacabados, de entre os quais, alguns projetos do S.A.A.L. (Santos, 2009).

Podemos concluir que a matriz moderna perde assim controlo funcional e político mas passa a incorporar uma ordem sensorial que quebra a ortodoxia do ideal para abraçar a informalidade da experiencia. Um processo que se assume como sempre inacabado e em permanente mudança, tornando o ato projectual em processual, mais que em consolidação material. Esse ato processual transformará o procedimento modernista de sistematização enquanto imposição no espaço de uma grelha mais ou menos versátil nas suas possibilidades de configuração, na construção de um sistema que possa incorporar opções de escolha entre objetos, e que assentará numa lógica de uso e substituição. Assim, a um código operativo estabilizado por parte de uma estética que, apesar de uma funcionalidade mecanizada, oferecia ainda um ideal de permanência e frontalidade perante o território, contrapõe-se uma outra que procura fazer corresponder ao ato do habitar uma identidade baseada na possibilidade de escolha e num posicionamento espacial variável. O lugar passa por isso a definir-se a partir do tempo, enquanto universo imagético mutante, e não do espaço enquanto território “à priori”. Habitar já não significa pertencer, enraizar ou pousar em contemplação, mas sim incorporar e respirar as imagens e os objetos que a sociedade de consumo, revigorada, produz em simultaneidade (Ferreira, 2008).

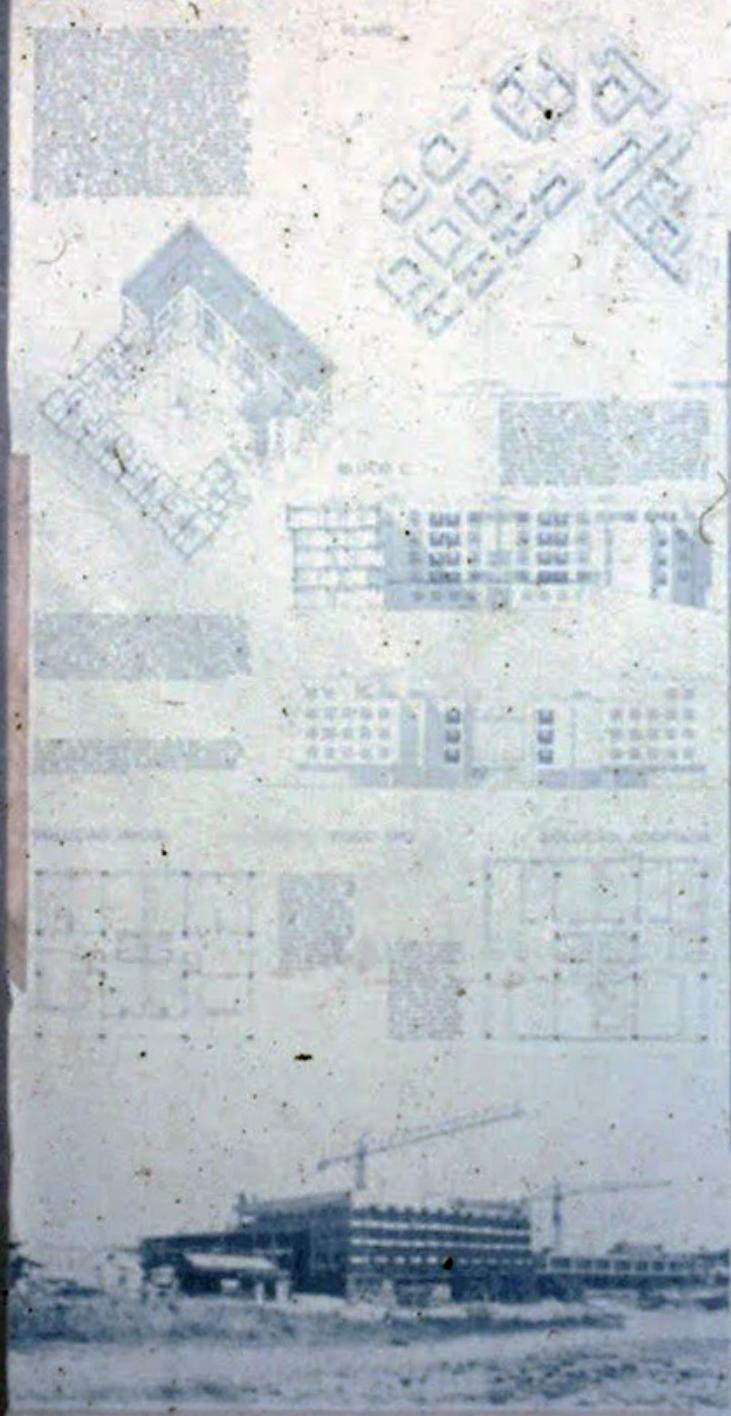
CONTRA O FASCISMO, CONTRA A
EXPLORAÇÃO - CASAS SIM!

^{ta}
Q CALÇADA

BARRACAS NÃO!

SAAL NOVO BAIRRO FONSECAS CALÇADA

COOPERATIVAS 25 DE ABRIL E UNIDADE DO POVO





Contemporaneidade e altermodernidade: as narrativas disruptivas

A viragem de século, apesar de já existir um processo antecedente que culminaria na ‘nova condição’, trouxe com ela o enfatizar do pensamento individualizado e da exclusiva preocupação com o presente por parte do cidadão. A cidade, metáfora da sociedade em que se insere, adquire a função de maximizar a liberdade individual, transformando-a num objetivo de vida coletiva. Esta deverá minimizar as desigualdades e introduzir no seu projeto coletivo os desejos de cada indivíduo participante. Mas a democracia e a cidade dissolvem-se exponencialmente no espaço público com o crescente desapego dos cidadãos face à política institucional e às decisões políticas expressas através dos seus movimentos partidários. Estes fenómenos refletem-se no ambiente socialmente segregador, ambiente insustentável e politicamente opaco. As promessas resultantes da revolução urbana, de entre elas a maximização da autonomia individual, apenas se têm vindo a expressar para uma minoria, que obtêm um relativo alto nível de rendimento, de informação e de poder de mobilidade. Os novos protagonistas do grande aglomerado, que se afastam dessa minoria, tornam-se hoje os trabalhadores e jovens que não podem aceder à habitação ou à independência familiar, os fraturados da rutura digital, os imigrantes que vêm os seus direitos irreconhecíveis e os que vivem no círculo vicioso da marginalização em urbanizações periféricas ou bairros degradados. A democracia perde-se neste desenvolvimento urbano em que os seus atores temem pela perda dos seus rendimentos, dos seus medíocres privilégios e das suas vulneráveis seguranças que estão constantemente ameaçados com incertezas sem qualquer tipo de garantia. Institui-se uma sociedade individualizada, segmentada e fraturada. A democracia submete-se deste modo também às políticas sectoriais e de curto prazo que acabam por proporcionar uma lógica segregadora e exclusivista de mercado e contribuem para uma crescente dissolução do ‘cidadão’ (Borja, 2009).

A sociedade contemporânea reflete assim uma inaptidão de pensar o futuro como um domínio para a reflexão e a especulação dos valores atuais. Estamos perante um presente em que se vai passivamente somando ações de incremento ao acaso, não sujeitas a racionalização ou controlo, e que vai eliminando progressivamente

Figura 40:
Occupy Wall Street
Nova Iorque
Fotografia de Emmanuel Dunand
2011

³⁰ Por norma as sanções são associadas a sancionamentos de carácter automático: causa/efeito. Porém, de forma mais rara, este sancionamento poderá ser praticado por intermédio de grandes ferramentas internacionais. Destacamos dessa panóplia as duas principais entidades internacionais de controlo e organização económica: o Fundo Monetário Internacional (FMI) e a Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Económico (OCDE).

qualquer tipo de diálogo entre o presente e o futuro, desresponsabilizando-se para com as gerações futuras e negando o propósito de coletividade próprio da cidade (Behin, 2009). A definição de que a cidade funcionaria como uma força catalisadora da modernização social, dada a sua configuração e os estilos de vida que promoveu, é hoje parte de um processo de questionamento que põe em causa a sua capacidade de fomentar a cidadania. Questiona-se o modo de pensar a urbanidade sob a alçada da globalização que vem crescendo desde o século XX, e de que forma é hoje possível concretizar essa relação entre cidade e civilização de onde deriva o conceito de cidadania e as suas respetivas práticas (Innerarity, 2008).

A estas questões junta-se a grave crise económica, ecológica, social, política e filosófica que se vive na atualidade. Uma crise que poderíamos assemelhar a uma qualquer característica inerente de muitos outros momentos históricos em que o ser humano esteve sob pressão, mas que no seu conjunto, se torna uma nova condição que se veio a desenvolver ao longo da história, com mais ênfase no último século (Vieira, 2010). Uma nova condição a que Pierre Bourdieu (1998) publica no *Le monde diplomatique* e designa de *utopie du néolibéralisme*. Esta surge da tentativa de criação de um mundo económico baseado na ordem pura e na perfeição e organiza-se de forma a reprimir, por sanções³⁰, todo o tipo de violações que inflijam as políticas que são impostas. Assim nos é imposta esta nova condição, para um mercado internacional perfeito, através de políticas que transformam e destroem todos os obstáculos que ponham em questão a lógica do mercado puro. Assume-se como primeira prioridade o estado económico em detrimento da realidade social, caminhando-se para a construção de um sistema económico que opera a partir desta lógica e regula todos os constrangimentos à sua progressão. Um sistema que se quer mecanizado e expansivo: que enfatiza as diferenças sociais aumentando o número de pobreza em contraponto com o crescimento exponencial dum pequeno segmento da população; que substitui o fator cultural pelo fator comercial através da sua intrusão progressiva com o seu fator capital; que destrói progressivamente a definição de esfera pública, privatizando e destruindo as instituições públicas capazes de contra agir contra os efeitos impostos.

3.1. A condição zero

O estado presente é definido por Stephen Ramos e Neyran Turan (2009), no seu artigo *After Zero*, como a ‘condição zero’. O ponto zero, com as suas crises de forma, contexto, e relevância social para com o ato de projetar, assume-se hoje como inocente e ingénuo perante as noções contraditórias que se implementam na sociedade: como a crise *versus* a abundância ou o contexto *versus* o modelo. Implementa-se um terreno para dúvida, a autocrítica e o rejuvenescimento do ato projectual através de sintomas que nos remetem para novas tendências urbanas. A elas se alia a influência do capitalismo no processo de urbanização, compartimentando espaços e organizando-os hierarquicamente. O espaço físico da sociedade ocidental integra, cada vez mais, visíveis divisões sociais. Contrastes entre a habitação social, que funcionam como autênticos guetos, e condomínios privados, que aumentam as suas áreas residenciais de luxo pela força do capital, são hoje uma das faces notórias do investimento desigual praticado em equipamentos e infraestruturas (Santos, 2007). A governação é hoje assumida por novos regimes de politização da cidade que funcionam para além do Estado. O regime político governamental está hoje mais preocupado com a politização, com o controlo e com a acentuação dos imperativos de um mercado económico ‘neoliberalizado’. Esta nova ordem política reflete o que Jacques Rancière (2006) define como uma constituição pós-política e pós-democrática que afunda e anula a democracia, evacuando a propriedade pública e respetiva participação popular, aniquilando, no final, as fundações da cidade democrática. A cidade produz hoje um pequeno grupo governativo em que a promessa de igualdade se traduz apenas nos desejos económicos. Existe um arranjo governacional que consensualmente molda a cidade de acordo com os sonhos, gostos e necessidades da economia transnacional, da política e das elites culturais. Sentimo-nos no final do projeto moderno tal como o conhecemos ao longo do último século. Os efeitos da ‘condição zero’, que mergulham progressivamente a sociedade no caos, são cada vez mais visíveis na sociedade contemporânea. O sentimento de ruína ou de demolição da sociedade que conhecemos está cada vez mais latente no quotidiano que nos envolve. Experimentamos uma necessidade do carácter destrutivo na ânsia da substituição imediata da condição que presenciamos presentemente.

31 Fazemos uma tradução livre dum excerto do texto *Destructive character* publicado originalmente por Walter Benjamim num pequeno *sketch* na *Frankfurter Zeitung* em Novembro de 1931. Para assegurar a qualidade científica transcrevemos a passagem original em inglês: “The destructive character sees nothing permanent. But for this very reason he sees ways everywhere. Where others encounter walls or mountains, there, too, he sees a way. But because he sees a way everywhere, he has to clear things from it everywhere. Not always by brute force; sometimes by the most refined. Because he sees ways everywhere, he always stands at a crossroads. No moment can know what the next will bring. What exists he reduces to rubble – not for the sake of rubble, but for that of the way leading through it. The destructive character lives from the feeling not that life is worthing living, but that suicide is not worth the trouble.”.

32 As políticas economicamente expansivas, asseguradas pelos políticos portugueses desde a revolução dos cravos em 1974, e o seu constante crescimento abaixo da média europeia levaram a que Portugal precisa-se de se financiar regularmente nos mercados internacionais. Com a crise financeira a abater-se na zona económica europeia os juros de empréstimo e a desconfiança dos investidores sobrem de forma exponencial, deixando Portugal, impossibilitado de se financiar, à beira da banca rota (Broin, 2011).

“O carácter destrutivo não vê nada permanente. Mas por isso mesmo, vê caminhos por toda a parte. Onde outros esbarram em muros ou montanhas, lá também, ele vê um caminho. Mas por ver um caminho em toda a parte, ele tem de limpar tudo em toda parte. Nem sempre pela força bruta; as vezes pelos métodos mais refinados. Por ele ver caminhos em toda a parte, está sempre numa encruzilhada. Em nenhum momento se pode saber o que virá. O que existe, ele reduz a escombros – não por causa do entulho, mas pelo caminho que passa por ele. O carácter destrutivo não vive do sentimento de que a vida vale a pena viver, mas que o suicídio não vale pelo problema.”³¹

O caso de estudo portuense será, no recente panorama nacional, um dos mais ricos exemplos da ‘colonização’ do espaço público por necessidades económicas que privilegiam interesses privados e elites culturais. Influenciado pelo panorama económico Português³², a cidade Portuense vê-se confrontada com dificuldades económicas de autossustentação política, social e infraestrutural. Na tentativa de minimizar os prejuízos gerados e manter o equilíbrio económico a Câmara Municipal do Porto, governada por Rui Rio, dá início a uma vaga de privatizações do domínio público para o domínio privado. De entre inúmeros exemplos destacamos uma das mais emblemáticas transformações urbanas Portuense que culminou na demolição das torres do Bairro do Aleixo.

O Bairro do Aleixo, inaugurado a 13 de Abril de 1974, é um bairro Portuense de habitação social pertencente à freguesia de Lordelo do Ouro na cidade do Porto. A sua origem é despoletada pela necessidade de libertação de terrenos no centro da cidade, tão densificada pelas ‘ilhas’ habitacionais, que culminaria em 1956 no ‘plano de melhoramentos’. Era objetivo desse plano a construção de seis mil fogos no prazo de dez anos, desencadeando-se desta forma a maior operação de rejeição de população urbana de baixo rendimento para as periferias. A ocupação das casas foi concedida a título precário e sob a obrigação do cumprimento rigoroso de um regulamento que, entre outros fatores, obrigava, no seu artigo nono, a ter ‘bom comportamento moral e civil’, podendo os ocupantes das habitações virem a ser desalojados ‘sempre que se tornem indignos do direito concedido’. Aos atos de revolta eram concedidos castigos, nomeadamente a existência no ‘Bairro de São João de Deus’ do ‘Bloco dos condenados’ para onde a Câmara deportava os revoltosos ou malcomportados. Era a última instância antes de serem desalojados permanentemente.

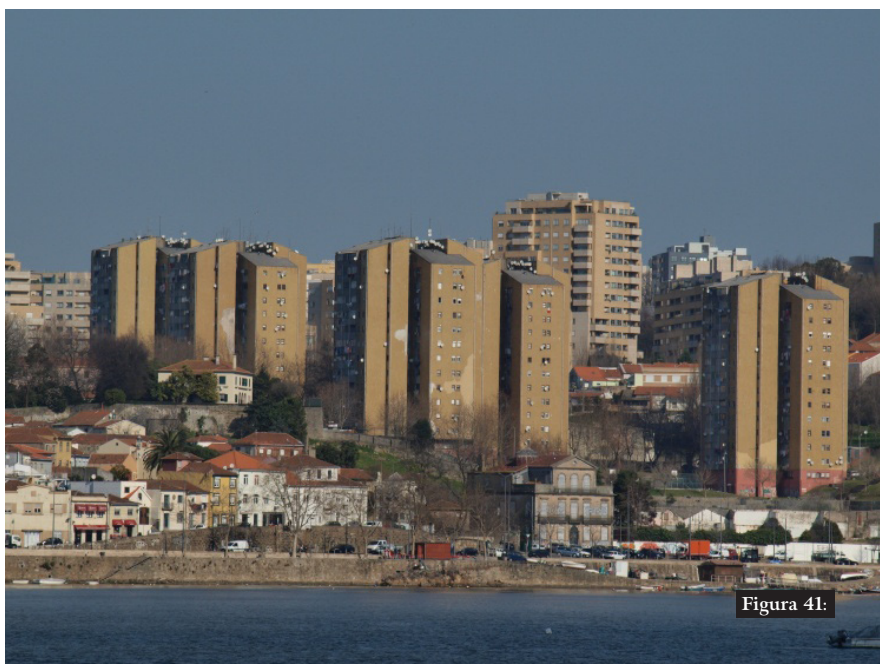


Figura 41:

Bairro do Aleixo
Fotografia de Joaquim Silva
2010

A construção de bairros camarários prolonga-se até ao 25 de Abril, sendo construídos quarenta e quatro bairros com dezassete mil fogos para cinquenta mil habitantes, alojando-se os restantes que ficaram no centro da cidade através do S.A.A.L., que se tornaria a negação desse passado recente.

As primeiras abordagens de conceção do Bairro do Aleixo, realizadas por Manuel Telles, datam de 1968, ficando totalmente concluído no ano de 1976. Constituído por cinco torres de treze pisos que contêm trezentos e vinte fogos, sessenta e quatro por torre. Era uma inteligente implantação de cinco torres num terreno inclinado para o rio, voltado a Sul, que se destinava ao excedente de habitantes do Barredo, então a área de maior densidade da Europa. Tratou-se de um projeto informado e culto mas que foi abandonado em manutenção, na inexistência dos equipamentos previstos e no tratamento dos espaços exteriores. A própria escola primária que ali existiu encontrava-se já no final desativada e aberta a todos os vandalismos. Foi um intenso e rápido processo de degradação que foi atingindo o bairro sob o olhar atento da cidade que o ia envolvendo no seu crescimento. A degradação física era acompanhada da degradação social, sobretudo numa das torres em que se negociava droga à vista de todos, num corrúpio de táxis e carros de luxo. Todos estes fatores levam a que este fosse apelidado como o bairro mais estigmatizado e perigoso da cidade do Porto.

Aberto o debate para o futuro do Bairro do Aleixo, a medida a tomar é a mesma tomada para o bairro São João de Deus, em que os

habitantes de ‘maus costumes’ são desalojados e dispersos na paisagem do urbanismo difuso de forma a permitir a sua demolição e libertação dos terrenos para ‘melhores’ destinos. Rui Rio, presidente da Câmara Municipal do Porto desde 2001, decide então desalojar os traficantes da torre onde era vendida droga, e aproveitar a oportunidade para realojar todos os habitantes dessa mesma torre, das quatro restantes torres e no final demolir todo o bairro. Para tal a Câmara Municipal do Porto realojaria uma pequena percentagem de habitantes no centro da cidade, deixando a cargo da empresa imobiliária com o qual realiza o contrato de compra dos terrenos, o restante realojamento (Costa, 2009).



Figura 42:

Marcando um início para um fim, iniciou-se, no dia 16 de Dezembro de 2011, a demolição da primeira de cinco torres. Mas a sua implosão não se cingiu apenas ao edificado. O seu processo de debate até este final tornou-se muito mais rico e controverso que o ‘espetáculo’ visual final. Assim como os escombros ficaram, e ficarão, temporariamente sediados na base dessas torres, também o terreno da dúvida ou o ‘ponto zero’ encontram-se agora expetantes. A no-

ção do processo como viagem culmina num vazio. Um vazio que se alimentou do caráter destrutivo que não nos diz nada. Um caráter destrutivo que “não vê nada permanente. Mas por isso mesmo, vê caminhos por toda a parte”³³.

É nesses fragmentos urbanos, deixados desocupados ou gerados pela lógica totalizadora da cidade e da política urbana que os fluxos de capital transnacional impõem, que os contornos e as possibilidades para uma nova urbana e mais humana forma de viver ganham vida. Estes são os tipos de espaços onde as alternativas formas de viver, de trabalhar, e de expressar, são experimentadas, e onde novas formas de ação social e de política se encontram (Swyngedouw, 2009). A estes nós de experimentação contemporâneos Ed Soja (1996) define de *Thirdspaces*: a vivência entre espaços que emerge através da percepção e a imaginação, um espaço que é simultaneamente real e imaginário, material e metafórico, um espaço ordenado e desordenado. Para as elites, estes espaços não verificados e regulamentados, reforçam o imaginário distópico da cidade como um local de caos, de desintegração e de decadência moral, em que os excessos necessitam de ser contidos. É nestes espaços desfragmentados, normalmente caracterizados pela exclusão e pelo desempoderamento social, que se começa a formar o novo aglomerado híbrido de práticas apelidadas de vanguarda. Nascidas das margens radicais da urbanidade do século XXI estas assumem-se como espaços onde a condição pós é questionada, onde a política é retratada, e as onde práticas da democratização radical são experimentadas. Estas reparam o sentido do cidadão na direção do reconhecimento da multiplicidade de identidades, de sentidos, de práticas e de vivências. É a partir delas que irá nascer a conflituosidade de negociação do cenário compartilhado, dos fatores que se assumem como assimétricos e da diversidade confusa de atores que se insurgem contra a debilidade das políticas públicas assumidas. Uma debilidade de princípios e de valores que nos conduz a um conjunto de questões conflituais que se expressam socialmente de forma extremada nos confrontos *banlieues* em Paris no ano de 2005 ou nos motins em Inglaterra no ano de 2011. Estas são perspectivas que nos levam a refletir se haverá um projeto de futuro que seja mais democrático ou se simplesmente existe uma gestão do presente com os seus progressos adquiridos e as suas contradições e retrocessos permanentes (Borja, 2009).

³³ Referenciamos novamente o artigo *Destructive character* publicado originalmente por Walter Benjamin num pequeno *sketch* na *Frankfurter Zeitung* em Novembro de 1931.

Figura 42:
Demolição Bairro do Aleixo
Imagem de José Coelho
2011

3.2. O designer como *semionauta* no contexto micro-utópico.

O projeto moderno desenvolve-se hoje para além do reduzido campo polémico de forma e contra forma ou ação e reação. Surge, exponencialmente, um novo movimento projetual com novos padrões associados que Andrew Blauvelt (2011) define como componentes de uma terceira grande fase da história do design moderno: a era do relacional e do contextual. É explorado, agora, a dimensão performativa do design, privilegiando os efeitos que tem nos utilizadores, aproximando-se do fator pragmático e investigando o seu impacto retórico e a sua potencialidade facilitadora de interações sociais. A reativação do ‘espaço público’ torna-se o principal objetivo destas forças subversivas, rivalizando com o fator anónimo do ‘mercado’ em que interesses públicos são esquecidos, individualizados e privatizados. Procura-se uma dimensão relacional em que o design produza efeitos que vão para além das experimentações do início século XX com a sua fórmula de ‘forma – conteúdo’.

Questionamos a modernidade, questionamos também a nossa condição. Modernismo, pós-modernismo, e depois? Segundo Bourriaud todos estes pontos de interrogação, conciliados com o conjunto de crises contemporâneas, financeiras, sociais, morais, políticas e ecológicas, mudou o paradigma da modernidade no início do século XXI e fundou um novo movimento: a altermodernidade.

Apresentado o conceito pela primeira vez na quarta edição da trienal de arte contemporânea da Tate, em que Bourriaud era comissário, este afasta-se da visão linear da história moderna ou da imagem em espiral de eternos retornos defendido pelo pós-moderno, dando lugar a uma visão constituída por múltiplas temporalidades simultâneas em que a vida e a arte surgem como experiências positivas de desorientação, traçando linhas em todas as direções de tempo e de espaço e, assim, explorando todas as dimensões do presente. Por outras palavras: uma era em que se age e cria a partir de uma visão positiva de caos e complexidade (Rato, 2009). Uma era que proclama a morte do pós-modernismo e introduz a nova condição, o altermodernismo:

“Uma nova modernidade está a emergir, reconfigurada para a idade da globalização – entendida nos seus aspetos económicos, políticos e culturais: uma cultura altermoderna. O aumento da comunicação, das viagens e da migração estão a afetar o nossa maneira de viver. As nossas vidas quotidianas consistem em viagens num universo cheio e caótico. O multiculturalismo e a identidade estão a ser tomadas

pela crioulização: os artistas partem agora de um estado cultural globalizado. O novo universalismo é baseado em traduções, legendagens e dobragens generalizadas. A arte de hoje explora os laços que o texto e a imagem, o tempo e o espaço interlaçam entre si. Os artistas estão a responder a uma nova percepção globalizada. Eles atravessam uma paisagem cultural saturada com sinais, criando novos caminhos entre os múltiplos formatos expressivos e comunicativos” (Bourriaud, 2009, tradução livre)³².

Hoje, o papel do designer é resultado de um processo que foi condicionado pela expansão da internet e do *desktop publishing* a partir da década de 1980. A liberdade que o utilizador obteve gradualmente em publicar ou formular propostas de publicação, levou a que este se integra-se num ‘mercado individual’ em que o projeto se adapta às suas necessidades individuais ou podendo mesmo ser apropriado pelo próprio utilizador, deixando em aberto a possibilidade de este se tornar também um designer. Esta expansão do papel do utilizador, em que muito contribuíram as redes sociais e colaborativas, substituiu o papel tradicional do designer e reinventou a sua função profissional. O designer passou a ser um criador de sistemas e enquadramentos abertos que permitem aos utilizadores criarem os seus próprios ‘designs’ mais livremente. Experiências como a *Posterwall*, criada pelo estúdio Lust, são o reflexo deste novo projeto ‘aberto’ e baseado em sistemas. Concebida para produzir seiscentos *posters* diários, esta plataforma explora digitalmente os fluxos informativos oriundos da internet que são publicados pelos ‘novos designers’ e elabora, através de cálculos algorítmicos, novas interpretações visuais interativas a partir da sua envolvimento, privilegiando a complexidade comportamental da interatividade.

³² Transcrevemos o manifesto original em inglês: “A new modernity is emerging, reconfigured to an age of globalisation – understood in its economic, political and cultural aspects: an altermodern culture. Increased communication, travel and migration are affecting the way we live. Our daily lives consist of journeys in a chaotic and teeming universe. Multiculturalism and identity is being overtaken by creolisation: Artists are now starting from a globalised state of culture. This new universalism is based on translations, subtitling and generalised dubbing. Today’s art explores the bonds that text and image, time and space, weave between themselves. Artists are responding to a new globalised perception. They traverse a cultural landscape saturated with signs and create new pathways between multiple formats of expression and communication”.

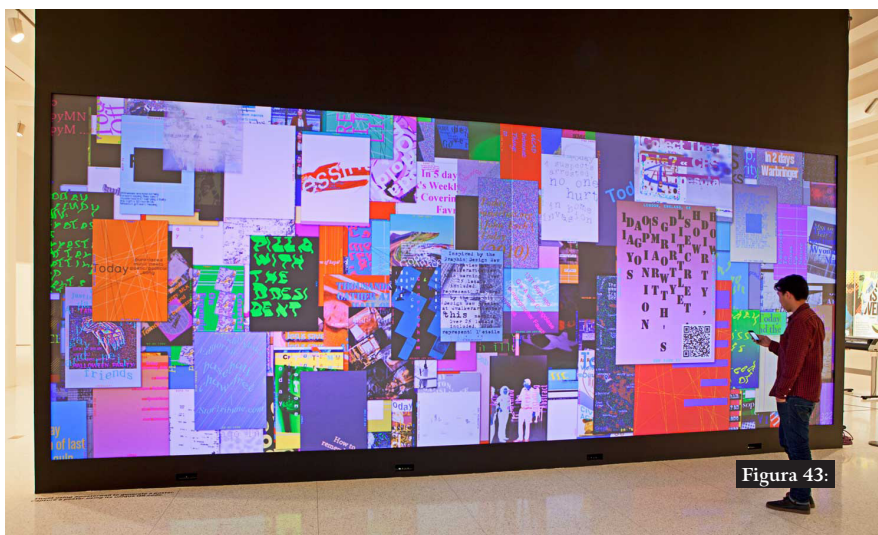


Figura 43:
Posterwall
Lust
2007 - 2011

É neste contexto, em que a forma e o conteúdo são hoje parte do cenário secundário, que as novas abordagens do designer multiplicam-se, contextualizadas numa abordagem projetual que privilegia o fator relacional, e servem hoje de base para elementos performativos, pragmáticos, programáticos, abertos, experienciais, participativos e orientado para o processo. O ato projetual é agora assumido num contexto ‘de’ e ‘para’, assumindo o teor da ‘viagem’ no seu projeto. Já não se ambiciona uma solução finalizada, a realidade pede apenas uma solução de transição. Para este panorama muito contribuíram também as restrições financeiras, estéticas e sociais que hoje, apesar terem à primeira vista um carácter condicionante, formulam-se como variáveis no desenvolvimento de um ‘design’, injetando influências exteriores em processos idealizados. Esta imprevisibilidade funciona como uma força criativa no processo de design, na medida em que os obstáculos criados levam a que o ato projetual se agilize e encontre soluções diferentes das padronizadas. Todos estes fatores levaram a que o design fosse descendo, ao longo da história, do seu pedestal autoritário modernista, caracterizado pela pureza do controlo organizacional do espaço e da vivência do espaço, para lugares reais em que as realidades complexas da vida populacional e os seus padrões de vida históricos, contradições programáticas, restrições zonais, e locais sociais, em vez de meramente físicos, não sejam mais a *tabula rasa* do modernismo mas antes a interjeição de elementos micro-utópicos. (Blauvelt, 2011). Partilhando mais afinidades com as vanguardas radicais das décadas de 1960 e 1970 do que com projeto do início do século XX, o ato projetual e o pensamento utópico ao longo do Movimento Moderno, assim como refere Bourriaud (2002) em *Esthétique Relationnelle*, submete-se a uma mudança expressiva que redefine o seu campo de ação para um campo temporal bastante mais curto. A visão modernista das utopias do início do século XX que privilegiavam a alienação do presente tendem a aproximar-se, ao longo do século, ao retrabalhar a partir do contexto histórico/situacional. Existe uma tendência de tentativa de melhoramento da condição vigente a partir do instigar do desenvolvimento dum mundo futuro que seja aberto a uma possibilidade de constante mudança. Esta ‘metamorfose’, que se tem vindo a reformular desde as duas Grandes Guerras, aborda a sociedade num processo mais focado e lento na mudança do presente. A esta perspetiva mais realista adotada, Fátima Vieira (2010) designa de ‘utopismo pragmático’.

O projeto terá hoje de se orientar num processo que promove a recusa, o desacordo, o debate e incitar a experimentação de novos

futuros urbanos. A ele se atribui a função de criar designs como espaços de abertura de possibilidades (Swyngedouw, 2009). Neste contexto o ato participativo tornar-se-á mais que um processo participativo ou um sistema que envolva o utilizador para se tornar uma força que tenta entrar num território, num sistema, discurso ou prática. Uma abordagem que tenta trabalhar a partir do interior das estruturas de ‘retaguarda’, abolindo a ação distanciada, e privilegiando utopias alternativas que contribuam para a inovação social. Um sistema que catalise a participação de quem normalmente não se enquadra nestes tipos de ação e vise forçar e revelar as fraquezas dos sistemas impostos. Contrariamente à ideia de que uma ação só se implementa pela substituição da anterior, a lógica defendida apenas implementará uma rede de possibilidades que habitará temporariamente na condição permanente. A formulação de incentivos à descoberta de sistemas existentes abrirá novos espaços de ação que se distanciaram da simples formulação ‘sim/não’ ou ‘bom/mau’ (Busch & Burnham, 2010).

Esta perspetiva do design como o catalisador ou moldura para o desenvolvimento de ideais futuras é abordada por Markus Miessen com a *Round table* que realizou em 2007 para a *Lyon Biennial*. Com a temática do futuro Europeu sobre a mesa e projetada para defender o anonimato entre utilizadores que a utilizavam, a *Round table* pretendia, com as suas divisões entre participantes, corromper as ideias individualizadas de cada participante. O tradicional modelo de debate baseado no referendo ou no voto era posto de lado e o sentido coletivo era presenciado pelo acréscimo e reformulação sistemática, em papel, de novas ideias às inseridas anteriormente no seu centro de debate. Esta iniciativa foi considerada no final muito mais produtiva que os processos ‘normais’ porque nenhum dos intervenientes tentou chegar a um consenso, privilegiando a abertura de possibilidades futuras para o contexto Europeu. Mas esta abordagem faz do designer um coletor de dados que no final serão interpretados individualmente e darão lugar a uma ‘visão romântica’ projetual que poderá muitas das vezes não corresponder inteiramente às necessidades dos outros elementos participativos. Existe uma necessidade imperativa de extrapolar as vivências pessoais, que no projeto abordado o ‘designer condensador’ torna dúvida, e realizar um projeto mais orientado para a transformação social do espectador em colaborador. Surge a necessidade de criar um modelo participativo mais aberto, com mais fricção ideológica e com menos controlo por parte do designer sob o produto final (Miessen, 2010). Terá de existir uma reformulação do ‘designer como autor’ para o

‘designer como colaborador’ na construção de conhecimento para o ato projetual. O designer não pode ser mais o impulsionador de uma teoria comum que esquece o expoente sociedade plural e multicultural que se afirma presentemente, mas antes um agente tradutor que torne esse diálogo descoincidente, inteligível aos diferentes atores sociais. Assim o designer deixa de ser a individualidade cuja função se centra na ação interpretação/resposta que é solicitada por clientes ou consumidores, para passar a ser um elemento crítico que colabora com parceiros não-designers na procura de uma transformação e construção política e social baseada na realidade. O designer assume-se como um mediador ou um catalisador de discursos que expressa as diferentes perspetivas, posições e motivações que se confrontam numa dada situação social (Bártolo, 2010).



Figura 44:

Conscientes deste contexto teórico surgem exponencialmente inúmeras experimentações através de pragmatismos projetuais que aplicam esta discursividade. Destacamos para sustentação da nossa reflexão o trabalho *Portrait of a generation* do projeto *28 millimetres* de JR e Ladj Ly. Emblematizado, pela primeira vez, pelos motins ocorridos em Paris no ano de 2005, o projeto *Portrait of a generation* teve o seu início um ano antes em Clichy Montfermeil nos subúrbios de Paris. Influenciados pelo conceito de *guerrilla*, JR e Ladj Ly colaboraram numa sessão fotográfica que tinha como objetivo primordial retratar os habitantes mais jovens que viviam nesse gueto. As fotografias, assumindo um teor ilegal, rapidamente se tornaram *posters* colados nas paredes de todo o bairro, fundando, deste modo, uma galeria pública a céu aberto. Apesar da linguagem jovial que o autor tentou transmitir, as suas faces não deixavam de demonstrar uma atitude provocatória e rude para quem observava o retrato da sua condição. Estes foram os sentimentos que em 2005 explodiram nos subúrbios da cidade de Paris e culminaram em motins violentos por toda a cidade. Influenciado pelo contexto, JR, volta ao local da primeira intervenção e, sob uma forma caricatural, volta a realizar uma nova sessão fotográfica de uma geração incompreendida que os Parisienses pretendiam ver fora do centro da cidade ou apenas nas notícias. Transformados novamente em *posters* os seus retratos são desta vez colados na parte Este de Paris, contrastando as condições económicas dos dois locais. A sua intervenção ganha um novo alento discursivo ao criar micro-utopias que ligavam dois contextos completamente distintos e que normalmente não se cruzariam para além da realidade apresentada pelos meios de comunicação social. Estes retratos, agora com dados pessoais e contactos individuais associados, forçavam, através da provocação e a ilegalidade que continham, um novo ponto de debate que era apropriado visualmente ou verbalmente no caso de haver contacto posterior por quem por eles passava (Abinal, 2006). Mas não só por JR é abordada esta discursividade imposta ou trabalhada no seio de estruturas *mainstream*³³, também outros autores culturais urbanos como Banksy, com as suas abordagens retratadas maioritariamente por processos de *hacking*³⁴, estabelecem uma discursividade empenhada na criação de molduras de debate. Projetos como *Cardinal Sin* ou o corromper, através das suas obras, de espaços expositivos nos principais museus mundiais, leva-nos a considerar a obra projetual como um catalisador para um novo debate sobre as temáticas abordadas que, no final, deixa o seguimento do processo intervencionista à responsabilidade do utilizador.

³³ O conceito de *mainstream* é, na generalidade, o pensamento comum associado a uma 'maioria'. Constituída pela cultura popular, tipicamente associada e disseminada pelos meios de comunicação social, torna-se o oposto das subculturas ou contraculturas que a encaram como intelectualmente e artisticamente inferior.

Figura 44:
Roundtable
Markus Miessen
2007

³⁴ Referimo-nos ao conceito de *hacking* como um explorar de fraquezas num sistema pré-estabelecido. Motivado por diversas razões, como protesto, desafio ou subversão, o *hacker* é uma pessoa que tende a descobrir falhas em contextos *mainstream* e explorá-las para benefício de uma comunidade aberta.



Figura 45:



Figura 46:



Figura 47:



Figura 48:



Figura 49:



Figura 50:

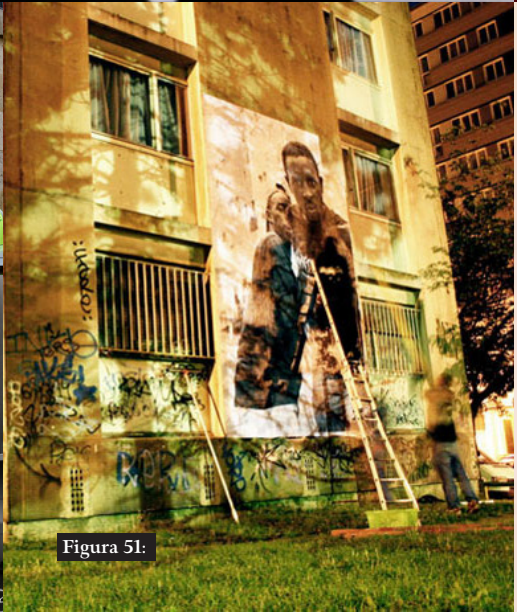


Figura 51:



Figura 52:



Figura 53:



Figura 54:



Figura 55:



Figura 56:



Figura 57:

Figura 45 e 46:

Motins
Paris
2005

Figura 47, 48, 49, 50 e 51:

Portrait of a generation
JR e Ladj Ly
2005

Figura 52:

Processo de Hacking
The Metropolitan Museum of Art
Banksy

Figura 53:

Processo de Hacking
National Gallery
Banksy

Figura 54:

Cardinal Sin
Walker Art Gallery
Banksy

Figura 55:

Obra pendurada
National History Museum
Banksy

Figura 56:

Obra pendurada
The Metropolitan Museum of Art
Banksy

Figura 57:

Obra pendurada
National Gallery
Banksy

Forma-se um novo conceito de designer ao qual Bourriaud (2002) designa de *semionauta*: um indivíduo ou conjunto de indivíduos que, através do projetar de micro-utopias, exploram o factor relacional para mediar os processos de comunicação social, ativar contextos comunicativos, e conectar e forjar novos espaços e narrativas. Designers *networkers* cuja obra “já não pode ser reduzida ao presente de um objeto no aqui e agora; antes, consiste numa rede significativa cujas inter-relações o artista elabora, e cuja progressão no tempo e no espaço ele ou ela controla: um circuito, de facto”. Acrescentando: “Já não há raízes culturais para sustentar formas, nenhuma base cultural exata para servir de vedação às variações, nenhum núcleo, nenhuma fronteira para a linguagem artística. A linha é mais importante do que os pontos ao longo da sua extensão.

O trabalho tende a tornar-se numa estrutura dinâmica que gera formas antes, durante e depois da sua produção. Estas formas oferecem narrativas, as narrativas da sua própria produção, mas também as da sua distribuição e a viagem mental que a envolve.” (Bourriaud em Rato, 2009) Em resumo: as trajetórias tornaram-se formas, em si, formas em constante mutação.

O ato de projeto é hoje uma aproximação à realidade, abalando os preconceitos ideológicos e aproximando-se das existências, dos locais e dos contextos encontrados. A substituição da teoria crítica pela atitude curatorial levam o projeto a criar molduras de referência que se prolongam para além do *status quo* e cimentam as bases para futuras manifestações que se estendem para além do alcance do designer. O factor processo, longe da sua definição modernista do design como orientador e mais aproximado às realidades das vanguardas pós-modernas, acaba por levar os utilizadores a exiliarem-se dos vícios da realidade, do inevitável e do implícito, para se assumir uma nova perspetiva projetual (Toorn, 2010). Para que este fenómeno se desenvolva é preciso reconhecer o conflito como um constitutivo da condição social. É preciso assumir um ato projetual a partir daqueles que são incontáveis, que não têm nome e que reclamam o seu direito à cidade. Um espaço de contestação que tenha a capacidade de debater, questionar e renovar os fundamentos em que a urbe se apoia. É preciso tomar uma atitude radical que abra portas para a crítica da condição vigente e que lute contra o estabilizar da disrupção social e do consenso. A necessidade de desfragmentação, de desagregação, de desordem e de fricção serão a base para a criação de novas ficções e futuros urbanos díspares (Zizek, 2000).

Conclusão

O processo de investigação - Da Utopia ao Utopismo: design e processo na cidade moderna - que agora concluímos, assumia-se como uma alusão a um rumo, a um percurso e a uma expectativa que se definiam, à partida, como um exercício de compreensão da interligação da utopia e do design no projeto da cidade moderna. Pretendemos investigar, a partir de um espaço temporal, a metamorfose dos conceitos da utopia, do design e da cidade ao longo do desenvolvimento da sociedade moderna. Uma transformação volúvel entre o sonho e a realidade, o processo e o resultado, a autoridade e a desordem que incorporam o design como o tradutor dessa transformação.

Materializando-se num percurso interpretativo ao longo do Movimento Moderno, o presente trabalho evoluiu numa participação envolvida do designer enquanto transformador da cidade ao longo do seu espaço temporal. O início da modernidade, fundado numa cidade modernista caracterizada pelas evoluções técnicas e o novo mundo tecnológico que providenciavam um palco para formas infinitas, expôs um designer que se queria vanguardista, global e perspectivado a nível internacional e em todas as artes associadas, para com os sucessivos historicismos que assolavam a sociedade da viragem do século XIX para o século XX. A tentativa de alcançar o melhoramento da sociedade em geral, intimamente ligada ao objetivo de projeto, e a fratura com o passado, fundam o conceito da utopia no design moderno. O local idealizado, longe da realidade que espelhava a desordem e a 'sujidade' aos olhos do designer, enquadrava o projeto numa prática individualista ou de elite e automaticamente autoritária, na medida em que seria necessário impor a 'nova condição' ao grande grupo populacional que não saberia como rumar a essa cidade modelo futura. Um projeto onde a ordenação do mundo se tornava apaixonadamente desafiadora e, temporalmente já a necessitar de legitimação ideológica, enquadrava e encenava cidades igualmente apaixonantes que exaltavam a experiência nacionalista coletiva no rumo à utopia social e projetual. O designer 'descia lentamente do seu pedestal' e considerava progressivamente que a construção da cidade modelo seria apenas possível com a instrução e auxílio de quem a habitaria.

O designer modernista deparava-se com a necessidade de renova-

ção da sua ideologia e do seu papel no ato projetual. Nos movimentos sociais emergentes e as novas necessidades e formas de habitar encontra a possibilidade de redenção. Uma reapropriação do espaço urbano e doméstico que reformulava e rerepresentava a experiência utópica modernista, agora mais próxima dos desígnios e contextos populacionais, do 'indivíduo', da efemeridade e da volubilidade interpretativa que injetaria novos conteúdos ao ato projetual. A identidade, o reconhecimento, a compreensão e a inclusão do projeto do designer pós-moderno demarcava-se da exclusão de tudo e de todos que resultava do design modernista e da sua lógica produtiva e mecanicista. O projeto enriquecia com os excluídos, com as falhas sociais, com o erro, com as fissuras urbanas, com o diálogo e a imprevisibilidade de resultados. Democratizava-se a prática participativa e aproximava-se o projeto ao contexto e ao diálogo de quem o habitaria e usaria. Um momento reflexivo da sociedade e do design que pensava agora essencialmente o presente e a realidade. O projeto 'decaía' da utopia para a realidade para se enquadrar, no final, no utopismo enquanto processo.

Da utopia ao utopismo significou essa viagem processual da transformação do processo de design modelizado e idealizado em pensamento processual, aberto e relacional, cujas limitações se contextualizam em mundos e contextos reais. O pensamento do designer altermoderno atual é o inevitável prolongamento da compreensão do pensamento fundado nos ensaios do início do século XX, apropriando-se das experiências, associações, conexões e sínteses que se desenvolveram até à contemporaneidade. A releitura e revisão desse processo permite fundar as bases para um novo começo marcado pelas crises introdutórias do novo século. Uma matéria frágil, complexa e indefinida que o designer contemporâneo traduz e insere em sistemas para posterior compreensão, debate e apropriação. Como Lewis Mumford (2007, p. 19) afirma: "Utopia é, desde há muito, um nome para designar o irreal e o impossível. Habitua-mo-nos a ver a utopia em contraste com o mundo, quando, de facto, são as nossas utopias que tornam o mundo tolerável: as cidades e as mansões que povoam os sonhos das pessoas são, afinal, aquelas em que vivem. Quanto maior é a reação dos homens ao meio ambiente, quanto mais o remodelam à imagem da sua condição humana, mais claramente demonstram que continuam a viver na utopia."

Vivermos através do utopismo é uma certeza, díspar será a forma como o expressamos, o despoletamos e como o enquadramos num processo que assumirá a responsabilidade de reviver e revitalizar o espírito moderno. A ânsia moderna de projetar um mundo su-

cessivamente melhorado mantém-se mas o seu objetivo não é mais assumido como um ponto de chegada. A forma como o ato projetual traduz a condição ideológica em que vivemos assume-se hoje como uma viagem, um processo que apenas nos afasta das experimentações passadas com o qual nos auxiliamos para continuar a rumar ao desconhecido. Não existe ponto de chegada agendado, existe apenas um processo, uma viagem, para o qual nos queremos manter desertos na ânsia de continuar-mo-nos a afastar o mais prolongadamente possível da condição 'naufragante'.

Referências bibliográficas

Abinal, E. (2006). *28mm – portrait of a generation*. Retirado em Fevereiro 01, 2012 de http://www.28millimetres.com/index_en.html

Alves Costa, A. (2009). As operações saal. *Jornal architectos*. Ser pobre. 236. 10-11.

Ambasz, E. (1972). *Italy: the new domestic landscape*. Retirado em Fevereiro 07, 2012 de http://www.moma.org/docs/press_archives/4801/releases/MOMA_1972_0030_26A.pdf?2010

Baltazar, M. (2010). Design e mediação comunicacional: de male-rei fotografie film a the médium is the massage. In Bártolo, J. (Org.). *Revista de comunicação e linguagens: design*. (pp. 105-114). Lisboa: Relógio d' água editores.

Bandeirinha, J. (2009). Emília e o espelho de Siza ou a incómoda residência da arquitectura. *Jornal architectos*. Ser populista. 234. 64-75.

Barros, J. (1996). Exposição do mundo português. In Brito, J., Brandão, M. & Rosas, F. (Dirs.). *Dicionário de história do estado novo* (pp. 325-327). Lisboa: Círculo de Leitores.

Bártolo, J. (2009). A revolução: um projecto inacabado?. In Milano, M. (Ed.). *Paolo Deganello: as razões do meu projecto radical*. (pp. 547-558). Matosinhos: Escola Superior de Artes e Design.

Bártolo, J. (2010). Design de vanguarda: das narrativas disruptivas aos discursos relacionais. In Bártolo, J. (Org.). *Revista de comunicação e linguagens: design*. (pp 51-63). Lisboa: Relógio d' água editores.

Bártolo, J. (2011). *Cassiano branco*. Quidnovi: Vila do Conde.

Behin, B. (2009). Recovering “the future”: a new city in the gulf. In Ramos, S. & Turan, N. (Eds.). *New geographies 1: after zero*. (pp. 122-129). Harvard: Harvard University Press.

Blauvelt, A. (2011). Para um design relacional. *Pli * arte e design*. Verão, 1, 6-13.

Borja, J. (2009). A democracia em busca da cidade futura. *Jornal arquitectos. Ser populista*. 234. 53-63.

Bourdieu, P. (1998). *L' essence du néolibéralisme*. Retirado em Setembro 28, 2011 de <http://www.monde-diplomatique.fr/1998/03/BOURDIEU/10167>

Bourriaud, N. (2002). *Relational aesthetics*. Franc: Les Presse Du Reel.

Bourriaud, N. (2009). *Altermodern manifesto: postmodernism is dead*. Retirado em Fevereiro 02, 2012 de <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/altermodern/manifesto.shtm>

Branzi, A. (1987). *Animali domestici: lo stile neo-primitivo*. Milano: Idea Books Edizioni.

Branzi, A. (2006). *No-stop city*: archizoom associati. Orleans: França.

Broin, P. (2011). *Further fissures in the periphery*. Retirado em Janeiro 16, 2012 de <http://www.iiea.com/blogosphere/further-fissures-in-the-periphery?gclid=COil55jH1a0CFRIhtAod4T4t2A>

Burkhardt, F. (2009). Compromisso político tecnologias e natureza do conceito de criação de Paolo Deganello. In Milano, M. (Ed.). *Paolo Deganello: as razões do meu projecto radical*. (pp. 541-546). Matosinhos: Escola Superior de Artes e Design.

Bussler, M. (2008). *Dawn of tomorrow: new york world's fair*. Retirado em Janeiro 12, 2012 de <http://www.youtube.com/watch?v=1fP4t3bte30>

Busch & Burnham. (2010). Busch, Otto von & Burnham, Scott. Hackness to tools. *Volume: counterculture*, 24, 26-28.

Casciani, S. (2010). *Germano Celant: sharing a dream*. Retirado em Janeiro 05, 2012 de <http://www.domusweb.it/en/art/germano-celant-sharing-a-dream/>

Castelo, C. (2002). O que é a pop art?. *Público*, 22 de Fevereiro de 2002. Retirado em Julho 27, 2011 de <http://dossiers.publico.pt/noticia.aspx?idCanal=293&id=67319>

Cook, P. (1999). *Archigram*. Princeton: Princeton Architectural Press.

Cook, P. (2009). Equipment for living. In Manaugh, G. (Ed.). *The bldgblog book*. (pp. 28-29). São Francisco: Chronicle Books LLC.

Corbusier, L. (1967). *Radiant city*. Londres: Faber and Faber.

Corbusier, L. (1980). *Urbanisme*. Paris: Arthaud.

Corbusier, L. (1986). *Towards a new architecture*. Nova Iorque: Dover Publications, Inc

Costa, A. (2009). Tipologia e luta de classes: a propósito da demolição das torres do Aleixo no Porto. *Jornal arquitectos. Ser português*. 237. 6-9.

Deganello, P. (2009). Projectar hoje: das formas mecânicas às formas digitais, às formas geneticamente manipuladas, na contínua procura da beleza. In Milano, M. (Ed.). *Paolo Deganello: as razões do meu projecto radical*. (pp. 261-288). Matosinhos: Escola Superior de Artes e Design.

Deganello, P. (2009). Projectar para quem?. In Milano, M. (Ed.). *Paolo Deganello: as razões do meu projecto radical*. (pp. 181-196). Matosinhos: Escola Superior de Artes e Design.

Dias, J. (Realizador), Ribeiro Chaves, A. (Produtor) (2007). *As operações saal* [DVD]. Portugal: Midas filmes.

Eaton, R (2001). *Ideal cities: utopianism and the (un)built environment*. Nova Iorque: Thames & Hudson Ltd.

Ferreira, F. (2008). Vehicles of desire: casas como carros, circa 1956. *Jornal arquitectos. Standard*. 230. 28-31.

Fishman, R. (1982). *Urban utopias in the twentieth century: Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, and Le Corbusier*. Cambridge: MIT Press.

França, J. (2004). *História da arte em Portugal: o modernismo*. Lisboa: Editorial Presença.

Gallanti, F. (2009). *Enviroments and counter experimental media in Italy: the new domestic landscape – MoMA 1972*. Retirado em Fevereiro 12, 2012 de <http://www.abitare.it/en/events/enviroments-and-counter-experimental-media-in-italy-the-new-domestic-landscape-moma-1972/>

Gentile, E. (2010). Political futurism and the myth of the Italian revolution. In Berghaus, G. (Ed.). *European cultures (studies in literature and the arts): international futurism in arts and literature* (pp. 1-14). Nova Iorque: Walter De Gruyter Inc.

Glancey, J. (2003). Anti-matter. *Guardian.co.uk*, 31 de Março de 2003. Retirado em Julho 27, 2011 de <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2003/mar/31/architecture.artsfeatures>

Grande, N. (2008). Simpatia pelo diabo: arquitectura e contracultura à volta de 68. *Jornal arquitectos. Política*. 232. 32-35.

Griffin, R. (1994). Staging the nation's rebirth: the politics and aesthetics of performance in the context of fascist studies. In Berghaus, G. (Ed.). *Fascism and theatre: comparative studies on the aesthetics and politics of performance in europe 1925-1945* (pp. 11-29). Oxford: Berghahn Books.

Harrison, H. (1995). World of tomorrow. *American art. Volume 9*. 3. 96-100.

Innerarity, D. (2008). A nova urbanidade. *Jornal arquitectos. Cidade*. 231. 18-21.

Jacinto Rodrigues, A. (1976). *Urbanismo: uma prática social e política*. Porto: Limiar – actividades gráficas, lda.

Kim, T. (2005). *MIT: comparisons to Sant'Elia's Citta Nuova*. Retirado em Junho 22, 2011 de <http://web.mit.edu/kimt/www/mas110/paper1/>

Lin, Z. (2010). *Kenzo tange and the metabolist movement: urban utopias of modern japan*. Londres: Routledge.

Lord, C. (2010). Participatory criticism. *Volume. Counterculture*. 24. 78-82.

Mari, E. (2009). *O design constitui uma utopia*. Retirado em Fevereiro 11, 2012 de http://amaivos.uol.com.br/amaivos09/noticia/noticia.asp?cod_noticia=7375&cod_canal=41

Miessen, M. (2010). *The nightmare of participation (crossbench praxis as a mode of criticality)*. Cassochrome: Sternberg Press.

Milano, M. (2005). A cultura do habitar em Portugal. In Milano, M. (Org.) *Do habitar* (pp. 24-33). Matosinhos: Escola Superior de Artes e Design.

Moffat, C. (2007). *The prince of Pop art*. Retirado em Junho 28, 2011, de <http://www.lilithgallery.com/arthistory/popart/Andy-Warhol.html>

Mumford, L. (2007). *História das utopias*. Lisboa: Antígona

Nobre, P. (2010). *Belém e a exposição do mundo português: cidade, urbanidade e património urbano*. Tese de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.

Pinder, D. (2005). *Visions of the city: utopianism, power and politics in twentieth-century urbanism*. Edinburgo: Edinburgh University Press.

Rainha, A. (2010). Das artes decorativas ao desenho do design. In Bártolo, J. (Org.). *Revista de comunicação e linguagens: design*. (pp. 105-114). Lisboa: Relógio d' água editores.

Ramos, S. & Turan, N. (Eds.) (2009). *New geographies 1: after zero*. Harvard: Harvard University Press.

Rato, V. (2009). *O pós.modernismo morreu, viva a altermodernidade*. Retirado em Fevereiro 15, 2012 de <http://ipsilon.publico.pt/artes/texto.aspx?id=226994>

Rancière, J. (2006). *Hatred of democracy*. Londres: Verso.

Rowe, C. & Koetter, F. (1983). *Collage city*. Massachusetts: The MIT Press.

Rydell, R. (1993). *Worlds of fairs: century of progress expositions*. Retirado em Janeiro 12, 2012 de <http://encyclopedia.chicagohistory.org/pages/225.html>

Sant' Elia, A. (1914, Maio). *Manifesto of futurist architecture*. Nuova tendenza. Milão, Itália.

Santos, J. (2009). Portugal sem radicais. In Milano, M. (Ed.). *Paolo Deganello: as razões do meu projecto radical*. (pp. 577-581). Matosinhos: Escola Superior de Artes e Design.

Santos, S. (2007). *Dar forma à cidade: a (re)construção do espaço urbano na grã-bretanha do século XX*. Tese de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra.

Scott, F. (2007). *Living architecture 7: allegorical timewarp*. Barcelona: Actar.

Scott, F. (2010). Episodes in the refusal of work. Volume. *Counter culture*. 24. 34-39.

Seven (2003). *Futurama – uma visão do futuro*. Retirado em Junho 26, 2011 de http://obviousmag.org/archives/2008/06/futurama_uma_visao.html

Siza, A. (2008). SAAL – conjunto habitacional da bouça, porto. *Jornal arquitectos. Política*. 232. 86.

Siza, A. (2009). Um processo participativo também pode ser manipulável. *Jornal arquitectos. Ser populista*. 234. 16-19.

Soja, E. (1996). *Thirdspace: journeys to los angeles and other real-and-imagined places*. New Jersey: Wiley-Blackwell.

Swyngedouw, E. (2009). The zero-ground of politics: musings on the post-political city. In Ramos, S. & Turan, N. (Eds.). *New geographies 1: after zero*. (pp. 52-61). Harvard: Harvard University Press.

Tafuri, M. (1999). *Architecture and utopia: design and capitalist development*. Massachusetts: The MIT Press.

Tommaso Marinetti, F. (1909). Le futurisme. *Le figaro. Sábado 22 de Fevereiro*, 1.

Toorn, R. (2010). No more dreams?: the passion for reality in recent dutch architecture...and its limitations. In Krista Sykes, A. (Ed.). *Constructing a new agenda: architectural theory 1993-2009*. (pp. 290-317). Nova Iorque: Princeton Architectural Press.

Vieira, F. (2010). The concept of utopia. In Claeys, G. (Ed.). *The Cambridge companion to utopian literature*. (pp. 3-27). Cambridge: Cambridge University Press.

Weglein, J., Scheir, W., Peterson, J., Malsbury, S. & Schwartz, M. (2008). *New York world's fair 1939 and 1940 incorporated records*. Retirado em Janeiro 12, 2012 de <http://www.nypl.org/sites/default/files/archivalcollections/pdf/nywf39fa.pdf>

Wilk, C. (2006). *Modernism: designing a new world*. Londres: Victoria & Albert Museum.

Wood, A. (2009). *Democracy – 1939-40 nywf*. Retirado em Janeiro 13, <http://woodlandshoppersparadise.blogspot.com/2009/07/democracy-1939-40-nywf.html>

Zizek, S. (2000). *The ticklish subject: the absent centre of political ontology*. Londres: Verso

Lista de imagens

Imagem 1: Metropolis; Paul Citroen; 1923; Retirado em Janeiro 12, 2012 de <http://www.sauer-thompson.com/junkforcode/archives/Metropolis1.jpg>

Imagem 2: La Città Nuova; Sant'Elia; 1914; Retirado em Janeiro 12, 2012 de <http://artedeximena.files.wordpress.com/2010/10/a-citta-nuova-s-elia-1913-0015.jpg%3Fw%3D113>

Imagem 3: La Città Nuova; Sant'Elia; 1914; Retirado em Janeiro 12, 2012 de [http://4.bp.blogspot.com/_dc5iTWU_wsU/SvH_bLRsJcI/AAAAAAAAA4o/5rHSWyecRA0/s1600/Antonio%2BSant'Elia%2B\(1913\)%2B'Citta%2BNuova'.jpg](http://4.bp.blogspot.com/_dc5iTWU_wsU/SvH_bLRsJcI/AAAAAAAAA4o/5rHSWyecRA0/s1600/Antonio%2BSant'Elia%2B(1913)%2B'Citta%2BNuova'.jpg)

Imagem 4: A Contemporary City for Three Million People (Quartirão residencial); Le Corbusier; 1922; Retirado em Setembro 10, 2011 de [http://4.bp.blogspot.com/_dc5iTWU_wsU/SvH_bLRsJcI/AAAAAAAAA4o/5rHSWyecRA0/s1600/Antonio%2BSant'Elia%2B\(1913\)%2B'Citta%2BNuova'.jpg](http://4.bp.blogspot.com/_dc5iTWU_wsU/SvH_bLRsJcI/AAAAAAAAA4o/5rHSWyecRA0/s1600/Antonio%2BSant'Elia%2B(1913)%2B'Citta%2BNuova'.jpg)

107

Imagem 5: A Contemporary City for Three Million People (Quartirão residencial); Le Corbusier; 1922; Retirado em Setembro 10, 2011 de http://hanser.ceat.okstate.edu/6083/Corbusier/Corbusier__Contemporary_city_for_3_mil_residential_quar629.JPG

Imagem 6: A Contemporary City for Three Million People (Estação central); Le Corbusier; 1922; Retirado em Setembro 10, 2011 de http://hanser.ceat.okstate.edu/6083/Corbusier/Corbusier__Contemporary_city_for_3_mil_central_station_105.JPG

Imagem 7: Voisin Plan; Le Corbusier; 1925; Retirado em Setembro 03, 2011 de http://www.strabrecht.nl/sectie/ckv/09/Internationaal/01.15_Le_Corbusier,_Plan_Voisin_voor_Parijs_1929.jpg

Imagem 8: Ville Radieuse; Le Corbusier; 1930; Retirado em Setembro 04, 2011 de http://www.strabrecht.nl/sectie/ckv/09/Internationaal/01.18_Le_Corbusier,_La_Ville_Radieuse_1930.jpg

Imagem 9: Pormenor da solução urbanística para a Costa da Caparica; Cassiano Branco; 1930; Retirado de Bártolo, J. (2011). Cassiano branco. p. 16. Quidnovi: Vila do Conde.

Imagem 10: Cidade do Filme Português para Cascais; Cassiano Branco; 1930; Retirado de Bártolo, J. (2011). Cassiano branco. p. 17. Quidnovi: Vila do Conde.

Imagem 11: O Estado Novo e a Exposição do Mundo Português; Salazar, Dr. Augusto de Castro, Eng^o Sá e Melo e Arq. Cottinelli Telmo; 1940; Retirado de Bártolo, J. (2011). Cassiano branco. p. 67. Quidnovi: Vila do Conde.

Imagem 12: Portugal dos Pequenitos; Cassiano Branco; 1937 - 1962; Fotografia de Mário Novais; Retirado em Janeiro 10, 2012 de <http://www.flickr.com/photos/biblar-te/3169610821/sizes/o/in/set-72157612191363292/>

Imagem 13: Porta da Fundação; Exposição do Mundo Português; Cottinelli Telmo; 1940; Fotografia de Mário Novais; Retirado em Janeiro 10, 2012 de <http://www.flickr.com/photos/biblar-te/2679905048/in/set-72157606234802424>

Imagem 14: Lago e Pavilhão de Honra e de Lisboa; Exposição do Mundo Português; Cottinelli Telmo; 1940; Fotografia de Mário Novais; Retirado em Janeiro 10, 2012 de <http://www.flickr.com/photos/biblar-te/2679084561/in/set-72157606234802424>

Imagem 15: Espelho de água e Padrão dos Descobrimentos; Exposição do Mundo Português; Cottinelli Telmo; 1940; Fotografia de Mário Novais; Retirado em Janeiro 10, 2012 de <http://www.flickr.com/photos/biblar-te/2679910568/in/set-72157606234802424>

Imagem 16: Sala do Descobrimento do Atlântico. “Epopéia Marítima”; Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Nova Iorque; Fred K.; 1939; Fotografia de Mário Novais; Retirado em Janeiro 10, 2012 de <http://www.flickr.com/photos/biblar-te/5452805431/in/photostream/>

Imagem 17: Poster exibicional do Perisphere e do The Trylon; Feira Mundial de Nova Iorque; 1939 - 40; Retirado em Dezembro 20, 2011 de <http://content.answcdn.com/main/content/img/getty/6/2/2669162.jpg>

Imagem 18: Democracy no interior do Perisphere; Feira Mundial de Nova Iorque; Henry Dreyfuss; 1939 - 40; Retirado em Dezembro 20, 2011 de http://s3.amazonaws.com/data.tumblr.com/tumblr_lotm3k90Nq1qe0nlvol_1280.jpg?AWSAccessKeyId=AKIAJ6IHWSU3BX3X7X3Q&Expires=1330285299&Signature=NO2IGB2h%2BoGVTArAvfYxVkw9ho%3D

Imagem 19: Democracy; Feira Mundial de Nova Iorque; Henry Dreyfuss; 1939 - 40; Retirado em Dezembro 20, 2011 de http://www.lemog.fr/lemog_expo_v2/albums/documentation/autres_expo/pays_divers/new_york_1939/democracy_005.jpg

Imagem 20: Futurama no Pavilhão General Motors; Feira Mundial de Nova Iorque; Norman Bel Geddes; 1939 - 40; Retirado em Dezembro 20, 2011 de http://1.bp.blogspot.com/_JDGw005M2eE/S9rnLcyTvRI/AAAAAAAAAaCkY/7NpU59iYLPg/s400/futurama-21.jpg

Imagem 21: Futurama; Feira Mundial de Nova Iorque; Norman Bel Geddes; 1939 - 40; Retirado em Dezembro 20, 2011 de <http://1.bp.blogspot.com/-GwyDhv8aSwQ/TluqlgHL66I/AAAAAAAAA2I/P-TKPgoxz3M/s1600/Futurama+035.jpg>

Imagem 22: Manifestação de Maio de 1968; Fotografia do documentário Mourir à trente ans; Roumain Goupil; 1968; Retirado em Dezembro 22, 2011 de <http://www.toutlecine.com/images/tag/0006/00068840-mai-68.html>

Imagem 23: Drop City; Colorado, Estados Unidos da América; 1965; Retirado em Dezembro 22, 2011 de <http://materialinnovations.files.wordpress.com/2011/09/drop-city.jpg>

Imagem 24: Dream Cloud on the Beach; Ant Farm; 1969; Retirado em Dezembro 22, 2011 de http://1.bp.blogspot.com/_HMTcR_29Jw/TQgLGS4yY0I/AAAAAAAAAF9M/mcjfw2_Hmhg/s1600/35.jpg

Imagem 25: Spare Tire Inflate; Ant Farm; 1970; Retirado em Dezembro 22, 2011 de <http://www.stretcher.org/images/uploads/features/Spare-Tire-Inflatable.jpg>

Imagem 26: Clean Air Pod; Ant Farm; 1970; Retirado em Dezembro 22, 2011 de http://1.bp.blogspot.com/-2ENkApCyBXY/Tc-ulqHMbbI/AAAAAAAAAZ0/dcIQ2DXgao0/s1600/MKG_Klimakapseln_AntFarm__CleanAirPod_Gal700px.jpg

Imagem 27: Walking City; Archigram; 1964; Retirado em Dezembro 22, 2011 de http://c1038.r38.cf3.rackcdn.com/group4/building39003/media/mhit_walking_city.jpg

Imagem 28: Plug-in City; Archigram; 1964; Retirado em Dezembro 22, 2011 de <http://www.megastructure-reloaded.org/typo3temp/pics/a23db567b7.jpg>

Imagem 29: Instant City visita Bournemouth; Archigram; 1968; Retirado em Dezembro 22, 2011 de http://3.bp.blogspot.com/_2dQJxzJ6ewg/TDTQZsZxs8I/AAAAAAAAAjo/0WC9O0cx3xI/s640/peter+cook+-+ARCHIGRAM+-instant+city+visits+bournemouth+1968+www.lemonde.fr.JPG

Imagem 30: Montagem das capsulas na Nakagin Capsule Tower; Kurokawa Kisyô; 1972; Retirado em Dezembro 22, 2011 de [http://put.edidomus.it/domus/binaries/imagedata/big_314257_6333_1\[1\].jpg](http://put.edidomus.it/domus/binaries/imagedata/big_314257_6333_1[1].jpg)

Imagem 31: Interior de capsula da Nakagin Capsule Tower; Kurokawa Kisyô; 1972; Retirado em Dezembro 22, 2011 de <http://www.kirainet.com/images/capsule5.jpg>

Imagem 32: Nakagin Capsule Tower; Kurokawa Kisyô; 1972; Retirado em Dezembro 22, 2011 de http://put.edidomus.it/domus/binaries/imagedata/big_331716_3471_metabolism_07.jpg

Imagem 33: Família de hippies ativistas acampada na Ressurrection City; Washington D. C.; 1968; Retirado em Dezembro 23, 2011 de http://vault217.gmu.edu/wp-content/uploads/2010/04/atkins_hippiefamily111.jpg

Imagem 34: Il Monumento Continuo; Superstudio; 1969; Retirado em Dezembro 23, 2011 de http://tallervdelacruz.files.wordpress.com/2010/08/superstudio_monumento-continuo-19691.jpg

Imagem 35: No-stop City; Archizoom Associati; 1969; Retirado em Dezembro 23, 2011 de http://s3.amazonaws.com/data.tumblr.com/tumblr_lt7een0zQ1lr3zizco1_1280.jpg?AWSAccessKeyId=AKIAJ6IHWSU3BX3X7X3Q&Expires=1330354761&Signature=zISUjK0ovX2nbsmwTE0QJhMznM8%3D

Imagem 36: Sofá Safari; Archizoom Associati; 1966; Retirado em Dezembro 23, 2011 de http://www.andreabranzi.it/prog_pics/1967/02/F05-Safari-67.jpg

Imagem 37: Construção de casas através do Serviço de Apoio Ambulatório Local; Fotografia do documentário As Operações SAAL; João Dias; 1974 - 75; Retirado em Dezembro 23, 2011 de http://www.ao-norte.com/2010_encontros/cinema_e_arquitectura/saal070509a.jpg

Imagem 38: Reunião do Serviço de Apoio Ambulatório Local; Fotografia do documentário As Operações SAAL; João Dias; 1974 - 75; Retirado em Dezembro 23, 2011 de http://www.snpcultura.org/fotografias/vol_as_operacoes_saal_584px_4.jpg

Imagem 39: Protesto popular contra embargos de obra no Serviço de Apoio Ambulatório Local; 1ª Fase do Bairro Fonsecas - Calçada; 1974 - 75; Retirado em Dezembro 23, 2011 de http://2.bp.blogspot.com/-_QMa1J5JZxE/TblnbTym6mI/AAAAAAAAA-A3Y/tnlJzeAKBBY/s1600/quinta+da+cal%25C3%25A7ada+painel+na+sede.JPG

Imagem 40: Occupy Wall Street; Nova Iorque; Fotografia de Emmanuel Dunand; 2011; Retirado em Fevereiro 01, 2012 de <http://www.theatlantic.com/infocus/2011/10/occupy-wall-street-spreads-worldwide/100171/>

Imagem 41: Bairro do Aleixo; Fotografia de Joaquim Silva; 2010; Retirado em Dezembro 27, 2011 de <http://i.olhares.com/data/big/343/3432511.jpg>

Imagem 42: Demolição do Bairro do Aleixo; Imagem de José Coelho; 2011; Retirado em Dezembro 27, 2011 de http://thumbs.sapo.pt/?p=http%3A%2F%2Fsm1.imgs.sapo.pt%2Fmb%2Fc%2FQ%2F4%2FC%2FRaEhaU5qkHWaGtMYWynA-BM_.jpg&W=625&H=468&Q=100

Imagem 43: Posterwall; Lust; 2007 - 2011; Retirado em Dezembro 27, 2011 de http://blogs.walkerart.org/design/files/2011/12/ex2011gd_ins_104.jpg

Imagem 44: Round table; Markus Miessen; 2007; Retirado em Dezembro 27, 2011 de http://www.ok-do.eu/wp-content/uploads/2009/09/the_round_table_mm-549x411.jpg

Imagem 45: Motins em Paris; BBC; 2005; Retirado em Dezembro 27, 2011 de http://news.bbc.co.uk/2/hi/in_pictures/4402618.stm

Imagem 46: Motins em Paris; BBC; 2005; Retirado em Dezembro 27, 2011 de http://news.bbc.co.uk/2/hi/in_pictures/4402618.stm

Imagem 47: Portrait of a generation; JR e Ladj Ly; 2005; Retirado em Dezembro 27, 2011 de <http://jr-art.net/>

Imagem 48: Portrait of a generation; JR e Ladj Ly; 2005; Retirado em Dezembro 27, 2011 de <http://jr-art.net/>

Imagem 49: Portrait of a generation; JR e Ladj Ly; 2005; Retirado em Dezembro 27, 2011 de <http://jr-art.net/>

Imagem 50: Portrait of a generation; JR e Ladj Ly; 2005; Retirado em Dezembro 27, 2011 de <http://jr-art.net/>

Imagem 51: Portrait of a generation; JR e Ladj Ly; 2005; Retirado em Dezembro 27, 2011 de <http://jr-art.net/>

Imagem 52: Processo de Hacking; The Metropolitan Museum of art; Banksy; Retirado em Dezembro 27, 2011 de <http://assets.flavorwire.com/wp-content/uploads/2011/05/BANKSY.jpg>

Imagem 53: Processo de Hacking; National Gallery; Banksy; Retirado em Dezembro 28, 2011 de <http://4.bp.blogspot.com/-8NUYKZHi3bM/Tyw4luoOkcI/AAAAAAAAACMk/bOKdPJdq3Lc/s1600/banksymus8.jpg>

Imagem 54: Cardinal Sin; Walker Art Gallery; Banksy; Retirado em Dezembro 27, 2011 de <http://cdn.trendhunterstatic.com/thumbs/banksy-cardinal-sin.jpeg>

Imagem 55: Obra pendurada no Natural History Museum; Banksy; Retirado em Dezembro 28, 2011 de <http://4.bp.blogspot.com/-qI4C655CgqA/Tyw3rhdTSpI/AAAAAAAAACME/RXCLoi-guL4g/s1600/banksymus2.jpg>

Imagem 56: Obra pendurada no The Metropolitan Museum of Art; Banksy; Retirado em Dezembro 28, 2011 de <http://www.woostercollective.com/images2/banksymus13.jpg>

Imagem 57: Obra pendurada no National Gallery; Banksy; Retirado em Dezembro 28, 2011 de http://farm1.static.flickr.com/162/435399300_868ff1bdf_o.jpg